КУЛЬТУРА И НАУКА

Бах

Анна ВЕТЛУГИНА

ВИП

ВЕЛИКИЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕРСОНЫ

Бах

Анна ВЕТЛУГИНА

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Жизнь великого композитора, называемого еще в XVIII веке святым от музыки, небогата событиями. Вопреки этому, Баху удавалось неоднократно ставить в тупик своих биографов. Некоторые его поступки кажутся удивительно нелогичными. И сам он — такой простой и обыденный, аккуратно ведущий домашнюю бухгалтерию и воспитывающий многочисленных детей — будто ускользает от понимания. Почему именно ему открылись недосягаемые высоты и глубины? Что служило Мастеру камертоном, по которому он выстраивал свои шедевры?

Эта книга написана не для профессиональных музыкантов и уж точно — не для баховедов. Наука, изучающая творчество величайшего из композиторов, насчитывает не одну сотню томов. Лучшие из них — на немецком языке. Глупо было бы пытаться соперничать с европейскими исследователями по части эксклюзивности материалов. Такая задача здесь и не ставится. Автору хотелось бы рассказать не только о великом человеке, но и о среде, его взрастившей. О городах, в которых он жил, о людях, оказавших на него влияние, и об интересных особенностях его профессии. Рассказать не абстрактным людям, а своим соотечественникам — любителям музыки, зачастую весьма далеким от контекста западноевропейских духовных традиций.

- Анна Ветлугина
  - ПРОЛОГ
  - Часть первая.
    - Глава первая.
    - Глава вторая.
    - Глава третья.
    - Глава четвертая.
    - Глава пятая.
    - Глава шестая.
    - Глава седьмая.
    - Глава восьмая.
    - Глава девятая.
    - Глава одиннадцатая.
    - Глава двенадцатая.
  - Часть вторая.
    - Глава первая.
    - Глава вторая.
    - Глава третья.
    - Глава четвертая.

        - Глава пятая.
        - Глава шестая.
        - Глава седьмая.
        - Глава восьмая.
        - Глава девятая.
        - Глава десятая.
        - Глава одиннадцатая.
        - Глава двенадцатая.
        - Глава тринадцатая.
        - Глава четырнадцатая.
        - Глава пятнадцатая.
        - Глава шестнадцатая.
        - Глава семнадцатая.
    - Часть третья.
        - Глава первая.
        - Глава вторая.
        - Глава третья.
        - Глава четвертая.
        - Глава пятая.
        - Глава шестая.
        - Глава седьмая.
        - Глава восьмая.
        - Глава девятая.
        - Глава десятая.
        - Глава одиннадцатая.
        - Глава двенадцатая.
        - Глава тринадцатая.
        - Глава четырнадцатая.
        - Глава пятнадцатая.
        - Глава шестнадцатая.
        - Глава семнадцатая.
        - Глава восемнадцатая.
        - Глава девятнадцатая.
    - Часть четвертая.
        - Глава первая.
        - Глава вторая.
        - Глава третья.
        - Глава четвертая.
        - Глава пятая.
        - Глава шестая.
    - ЭПИЛОГ
    - СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:
    - ИЛЛЮСТРАЦИИ
- notes

- ○ 1
- ○ 2
- ○ 3
- ○ 4
- ○ 5
- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44

- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52

Анна Ветлугина

БАХ

ПРОЛОГ

Вы помните, как начинается «Солярис» Тарковского — сага о бесприютной холодности Космоса и хрупкости человеческого счастья? Несомые музыкой, медленно плывут на черном фоне строгие буквы. Мелодия течет, проникая в сознание, захлестывая его. Странный тембр старого синтезатора скрывает стилевую принадлежность музыки. Откуда она, эта живая красота, проросшая между отстраненно-холодноватой классикой и суетной современностью?

Читаем в титрах: «Композитор Эдуард Артемьев». Пытаемся осмыслить прочитанное, а чудесная музыка уносит нас все дальше от нашей бренности. Лишь когда светлая волна схлынет, на отзвуке последних аккордов увидим: «В фильме использована хоральная прелюдия И.С. Баха».

Знаменательно, что символом Соляриса — мыслящего океана — выбран именно Бах. По-немецки Bach — ручей. Другой немецкий гений — Бетховен — не согласился с такой скромностью, сказав: «Не ручей, но море».

Во времена Бетховена человека считали пупом земли и «море» звучало бесспорным комплиментом. Теперь же, двести лет спустя, в головах людей многое изменилось. Моря, разумеется, велики и неукротимы, но без ручьев могут и пересохнуть. Маленький скромный ручей питает море, доходя до него через многочисленные реки. Правда, путь этот долог и извилист — так же, как путь музыки Баха к сердцам людей. От ярлыка «старомодность» через почти целый век забвения — к славе. Хочется сказать — «неугасаемой», но откуда нам знать?

У Баха больше шансов выжить, чем у других композиторов-классиков. Чаще всего именно его именем открывают композиторский список, ведь имя Бах давно стало нарицательным.

Единственный соперник ему — Моцарт, искрящийся легкой и радостной гениальностью. Но гений из Зальцбурга, как и его герой — веселый птицелов Папагено, — весь в красках своего галантного века, мелодиях венских улиц, мерцании свечей и шуршании кринолинов. Только в Реквиеме и немногих других произведениях он не воспевает по-детски жадно любимую им жизнь. За Бахом же всегда стоит вечное и неизменное безмолвие Космоса.

А еще Бах — единственный из композиторов, чья фамилия целиком состоит из нот. B-A-C-H — можно сыграть на музыкальном инструменте в качестве темы для вариаций. Делал

так и сам Бах, и его последователи и почитатели. Список пьес, написанных на эти четыре ноты, весьма велик и продолжает пополняться. Такова музыкальная традиция.

И сам Бах — создатель космических миров — был бесконечно традиционен. Аккуратный немец, честный скромный человек, всю жизнь переписывающий чужие ноты. В кратких определениях его творчества мы прочитаем: «Подытожил музыкальные достижения своей эпохи». То есть: никакого «прорыва» и «нового слова в искусстве». Откуда ему и взяться? Иоганн Себастьян всю жизнь работал для церкви. «Во славу Божью, ближнему на поученье» — такой текст предваряет его «Органную книжечку», написанную для сыновей и учеников. Как он, вероятно, был бы удивлен, получив обвинение в разрушении музыкальной канонической традиции! Или в узаконивании отхода от сакрального канона.

Разумеется, Бах никогда не ставил перед собой подобной задачи. Просто отображал в своем творчестве идеи, витавшие в воздухе, — Реформация, Просвещение, Гуманизм… Могучая сила его гигантского таланта делала великим и убедительным все, к чему он прикасался. Может быть, именно из-за этой чрезмерной масштабности его и не поняли современники — большое, как известно, видится на расстоянии… Зато уж последующие поколения Баха своим вниманием не обделяли.

Еще бы! Сила воздействия его музыки на слушателей казалась необъяснимой. Вся музыкальная история делится на добаховскую и послебаховскую. Не однажды музыковеды разных поколений тщетно бросались разгадывать загадку баховского магнетизма. Ответ находили то в особом совершенстве форм произведений, то в осознанном изображении «аффектов» посредством особых риторических фигур, то в мистической числовой символике.

Все вышесказанное присутствует в творчестве немецкого гения, но также и в творчестве его предшественников и современников. И в числах искали значений, и «теорию аффектов» знали неплохо, да и построить хорошую музыкальную форму умели многие. Сильная выросла композиторская школа в Германии, несмотря на затянувшийс ужас Тридцатилетней войны, разруху и чуму. Исправнее всех поставлял композиторов баховский род. Уже тогда имя было нарицательным, но в другом смысле. «Бах» — значит обязательно «музыкант».

Жизнь великого композитора, называемого еще в XVIII веке святым от музыки, небогата событиями. Вопреки этому, Баху удавалось неоднократно ставить в тупик своих биографов. Некоторые его поступки кажутся удивительно нелогичными. И сам он — такой простой и обыденный, аккуратно ведущий

домашнюю бухгалтерию и воспитывающий многочисленных детей — будто ускользает от понимания. Оставшаяся от него переписка ничтожна и, по большей части, представляет собой деловые бумаги или письма практического содержания. Он никогда не скрывался, но навсегда остался непостижимой загадкой. Почему именно ему открылись недосягаемые высоты и глубины? Что служило Мастеру камертоном, по которому он выстраивал свои шедевры?

Эта книга написана не для профессиональных музыкантов и уж точно — не для баховедов. Наука, изучающая творчество величайшего из композиторов, насчитывает не одну сотню томов. Лучшие из них — на немецком языке. Глупо было бы пытаться соперничать с европейскими исследователями по части эксклюзивности материалов. Такая задача здесь и не ставится. Автору хотелось бы рассказать не только о великом человеке, но и о среде, его взрастившей. О городах, в которых он жил, о людях, оказавших на него влияние, и об интересных особенностях его профессии. Рассказать не абстрактным людям, а своим соотечественникам — любителям музыки, зачастую весьма далеким от контекста западноевропейских духовных традиций.

Ручей баховского творчества неиссякаем. Он течет уже третье столетие, и Баха чудесным образом хватает на всех. Рассыпаясь на мириады радужных капель, он дает возможность каждому новому писателю отыскать в нем свои ответы на вопросы о сущности музыки, человеческой души и Бога. В разных культурах и разных частях земного шара эти ответы могут не сходиться, как не сходятся в квантовой механике результаты наблюдения частиц, согласно принципу неопределенности Гейзенберга. Каждый ответ несет в себе долю истины. И каждая страна и каждое время видят Баха по-своему. Потому в этой книге будут не только биографические факты из жизни гения, но и попытка проследить путь его творчества в разных странах, в том числе в России.

Начать нужно все же издалека. От самых истоков ручья.

Часть первая.
DER GRUND
(Причина, основание, почва)

Глава первая.
ГДЕ РАСТУТ ГЕНИИ

История баховского рода тесно связана с Тюрингией. Эта область в центре Германии отличается удивительной культурной насыщенностью и разнообразием.

«Где еще в Германии можно найти столько хорошего на столь крохотном пятачке?» — сказал когда-то об этой земле Гёте.

Дворцов, замков и крепостей здесь — будто грибов в лесу после дождя. Не менее густо проросли на тюрингской почве и великие имена. Помимо нашего героя можно назвать поэтов — того же Иоганна Вольфганга фон Гёте и его коллегу Фридриха Шиллера. Художников — Лукаса Кранаха и Отто Дикса. И конечно, Мартина Лютера, человека, повлиявшего на ход истории, причем не только германской.

Казалось бы, зачем начинать так издалека? Но понять личность и психологию человека значительно легче через понимание его национального менталитета. А Бах уж точно не являлся космополитом, не помнящим корней. Пусть он и не собирал народных песен, но германцем ощущал себя вполне. А точнее — не германцем, а тюрингцем, отличающимся от гессенца или баварца. В то время ведь Германии как таковой не существовало вовсе.

Кто же такие тюрингцы, или тюринги, как называли их в древности?

Впервые о них написал в конце IV века римский военный историк Флавий. Когда-то, в период Великого переселения народов, эта племенная группа отделилась от ствола германского племени гермундуров и образовала свое королевство, вскоре начавшее процветать. Тому способствовало географическое расположение — оно охватывало важнейшие перекрестки торговых путей. Кроме того, тюрингцы умели получать уникальную синюю краску из растения вайде и славились оружейными традициями.

К началу VI века благодаря удачной женитьбе короля на племяннице Теодориха Великого влияние Тюрингии сильно возросло. Потом, после смерти могущественного остготского родственника, тюрингцы имели несчастье ввязаться в войну с франками и потерпели сокрушительное поражение. Страна исчезла, став частью империи Меровингов, правда жители все же смогли сохранить свою самобытность.

По менталитету тюрингцы близки своим южным соседям —

баварцам. Более открытые, чем северные германцы, они обладают повышенным жизнелюбием, из-за которого постоянно и с любовью украшают свой быт, проявляя при этом недюжинную творческую энергию. Именно в Тюрингии для сводной сестры Фридриха Барбароссы, Юты, выстроили замок с системой отопления горячим воздухом. Удивительно, ведь на дворе стоял только XII век!

А чудо XIV века, знаменитый «жилой» мост лавочников Кремербрюке из города Эрфурта, где жил отец Баха? Это сооружение служит для перехода людей через реку, но в то же время является полноценным жилым кварталом в тридцать два дома (в XIV веке их насчитывалось около шестидесяти). В одном из них сейчас расположен музей Истории Моста, причем содержат его, с истинно тюрингской любовностью, сами жильцы «мостовых» домов.

Кремербрюке был построен в 1325 году на месте оживленной переправы. Когда-то эрфуртские лавочники наперебой стремились занять на мосту лучшие места для торговли. Самые предприимчивые там и поселились. Торговый городок получился не только функциональный, но и уютный. Он действует и поныне, предлагая покупателям предметы старины и изделия народных промыслов.

Примечательно, что этот квартал размещался между двумя кирхами, построенными на противоположных концах моста одновременно с домами торговцев. Как важно было для живущих над рекой чувствовать себя под постоянным Божьим покровительством! К сожалению, до наших дней дожила только одна из церквей — Эгиденкирхе.

Вот характерный штрих тюрингского менталитета — умение гармонично соединить несовместимое: практичность, красоту и веру. Этим умением Бах владел в совершенстве. Великий маэстро был рачительным хозяином в лучшем смысле этого слова. Если ему требовалось возвести крупную музыкальную постройку в сжатые сроки, он, не задумываясь, брал материал из своих прежних сочинений и компоновал по-новому. Warum, собственно говоря, nicht? Композитор по-немецки так и называется der Komponist.

О красоте музыки Баха можно и не говорить. Интересно другое — удивительная ровность высочайшего баховского качества: ни одной неудачной вещи. Трудно найти другого такого автора.

Возможно, настоящее совершенство, не стареющее веками, рождается именно на стыке спокойного честного труда и веры, а вовсе не в буйстве неограниченной фантазии? Как у

Мандельштама: «…красота не прихоть полубога, а хищный глазомер простого столяра». Бах всегда обладал этим «хищным глазомером», и все сделанное с его помощью шло «во славу Божию».

Но вернемся к родине нашего героя. Большая плотность достопримечательностей Тюрингии имеет корни не только в творческих наклонностях жителей, но также в особых, не всегда благоприятных исторических обстоятельствах.

В период заката Священной Римской империи Германия начала распадаться на мелкие административные единицы, управляемые отдельными князьями. В Тюрингии их было особенно много. По легенде, сам Фридрих Барбаросса после смерти никак не мог успокоиться, видя эту разобщенность. Якобы глубоко в горах Гарца, что на границе Тюрингии и Саксонии, он просидел в подземном замке за мраморным столом много веков, дожидаясь, пока немцы объединятся.

Народная молва передавала точное местонахождение императора — пещера Kyffhäuser. Спелеологи спустились туда в начале XX века, но не встретили мятежного духа. Ни в таинственных гротах, ни в лабиринтах с гулкими коридорами, ни в кристально чистых подземных озерах Барбаросса так и не появлялся. Наверное, почувствовав скорое объединение Тюрингии, он наконец успокоился.

Это произошло только в 1920 году. До тех пор феодальная раздробленность придавала «сердцу Германии» вид лоскутного одеяла, состоящего из удельных княжеств. Даже в 1919 году их насчитывалось восемь вместе с прусским административным центром. А уж во времена Лютера населенных пунктов с замками и мелкими правителями было около двухсот.

Вот почему в Тюрингии такое невероятное количество разнообразных крепостей, дворцов и замков. Каждому князю требовалась своя «столица», да еще чтоб не хуже, чем у соседа! К тому же ландшафт Тюрингии весьма разнообразен, и даже родственные по архитектуре постройки выглядят в разных местах по-иному.

Туристический рай наших дней порой дорого обходился людям Средневековья и Ренессанса. Как нетрудно догадаться, многочисленные князья и князьки не всегда ладили между собой. В выяснении их отношений крайними часто оказывались простые жители. Деревенские дома, не имевшие укрепленных стен, более всего страдали в междоусобицах.

Их и грабили, и сжигали, а крестьянские посевы порой безжалостно вытаптывали удалые рыцари, мчащиеся на очередное сражение.

Перед лицом опасности, грозящей всей стране, гордые аристократы, разумеется, объединялись, но ненадолго. К тому же, помимо внешних войн — например, с турками, — Тюрингию раздирали внутренние противоречия. То крестьянские восстания, то религиозные войны. Волею судеб именно эта часть Германии стала очагом, в котором разгорелось пламя Реформации.

Айзенах, родной город Баха, тесно связан с именем Мартина Лютера. Неподалеку от города находится самый известный тюрингский замок Вартбург. В 20-х годах XVI века великий реформатор, будучи отлучен от церкви, скрывался за его стенами. Изменив внешний вид с аскетического священника до бородатого упитанного бюргера, взяв имя юнкера Йорга, опальный профессор теологии сидел в маленькой каморке замкового флигеля и переводил Библию на немецкий язык.

Мартин Лютер и его учение очень важны для понимания баховского творчества, это — один из ключей, помогающих разгадать некоторые из загадок, заданных гением.

Глава вторая.
О БРОДЯЧЕМ БУЛОЧНИКЕ И ЕГО ПОТОМКАХ

Если посмотреть на вероисповедную карту Германии, даже сейчас можно заметить, что католичество и протестантизм распределились по определенным областям. Это разделение сформировалось еще в XVI веке, и главная причина его в «человеческом факторе» правителей. По условиям Аусбургского религиозного мира немецкие князья сами выбирали веру для своего народа по принципу cujus regio, ejus religio (чья власть, того и вера)[1]. Например, Альбрехт V Великодушный — герцог Баварии — получил образование у преподавателей-католиков, которых, по-видимому, высоко ценил. Возмужав, он стал одним из руководителей немецкой Контрреформации, прибегнув к помощи ордена иезуитов. Другие князья, наоборот, горячо поддерживали протестантизм. Среди них были и правители Тюрингии.

Проблема выбора между католичеством и лютеранством навряд ли стояла перед представителями рода Бахов. Известно, что официально признанный родоначальник Фейт (он же Витус) Бах исповедовал учение Лютера и даже пострадал из-за этого. Ему пришлось бежать из венгерского города Пресбурга, продав дом и все имущество, нажитое честным пекарским трудом. Как и зачем Фейт попал в Венгрию, никто не знает. Но когда там начались гонения на протестантов, предусмотрительный булочник, не дожидаясь большой беды, вернулся в Тюрингию, откуда происходили его предки. Он поселился в деревушке Вехмар, расположенной неподалеку от Готы.

До нас не дошли точные даты жизни этого самого старшего из документально зафиксированных Бахов. Известно лишь, что умер он до 1577 года, по другим источникам — раньше 1578-го. Есть версия и о более поздних датах. Например, С.А. Морозов в своей книге «Бах» указывает даже 1619 год, видимо, спутав родоначальника с другим Фейтом Бахом, который также присутствует в генеалогическом древе Бахов, только не под первым, а под пятьдесят пятым номером.

Гораздо важнее хронологии следующий факт: будучи булочником, а вовсе не музыкантом, Фейт Бах не мог прожить и дня без своей цистры. Именно цистры, а не цитры, как можно подумать.

В отличие от гуслеподобной цитры, инструмента,

встречающего в фольклорных ансамблях и по сей день, цистра давно канула в прошлое. Она являлась прямым предком гитары, хотя внешне больше смахивала на мандолину. В XVI веке она стоила гораздо дешевле лютни и к тому же была намного проще в освоении. Типичный инструмент для любителей, но все же с возможностью играть серьезную музыку — ведь звук цистры не уступал лютневому по силе, да еще имел яркий «сочный» тембр.

Со своей игрушкой пекарь Фейт не расставался. Страстное увлечение своего предка музыкой описал сам Иоганн Себастьян[2] в 1735 году, когда составлял генеалогию своего рода по отцовской линии: «Самое большое удовольствие Фейту доставляла его цистра; он брал ее с собой даже на мельницу и здесь играл под непрерывный стук жерновов». Далее Бах замечает со свойственным ему юмором: «Хорошенькое сочетание! Зато научился играть в такт. Отсюда и ведет свое начало музыкальное поприще его потомков».

Фейт действительно передал потомкам свою страстную любовь к музыке. Может быть, секрет воздействия баховских произведений именно в этом неразменном капитале любви, накопленном многими поколениями? Ведь в Европе XVI–XVIII веков существовало много музыкальных династий, в том числе и весьма известные — Амати, Гварнери, Куперены. Но только Бахи постоянно собирались вместе, порой приезжая из разных мест для музыкального досуга. Городские трубачи и церковные органисты — они никак не могли ограничить свои отношения с музыкой профессиональными занятиями. Как и папаша Фейт, они играли при каждом удобном случае. А что может быть удобнее собрания единомышленников?

Их музыкальные посиделки стали легендами тюрингских городов. С каким, должно быть, азартом они распевали свои кводлибеты! Quodlibet можно перевести с латыни словосочетанием «что угодно». Полужанр-полуигра, очень популярная в эпоху барокко. Своего рода музыкальный кроссворд из нескольких популярных песенок, которые пелись одновременно. Можно себе представить высочайшее мастерство барочных «диджеев»: им приходилось не только красиво сочетать песни и накладывать «треки» друг на друга, но еще и самим петь, не сбиваясь, эту хитроумную конструкцию. Пластинок ведь с аудиозаписями еще не изобрели.

Из далекого 1544 года до нас дошел сборник кводлибетов с замечательным названием: «Доброе, необычайное и искусное немецкое пение» (Guter, seltzamer, und kunstreicher teutscher Gesang).

Сохранился один кводлибет И.С. Баха — десять минут

веселой чепухи из шуток и кусочков популярных песенок. Проанализировав эту «чепуху», человек с музыкальным образованием легко обнаружит фугу и чакону, скрывающиеся в ткани шуточного произведения.

Заманчиво было бы посчитать эту «начинку» посланием гения ученым умам грядущего. Но практичному и весьма общительному Баху вряд ли пришло бы в голову делать нечто умозрительное, не подкрепленное ни красотой, ни пользой, ни верой. Все, что он создавал, адресовывалось Богу и обычным людям, слушающим его музыку. Правда, простой слушатель эпохи барокко воспринимал музыку совсем по-другому, нежели современный. Он читал в ней известные ему символы и радостно подставлял свою душу воздействию «модных» аффектов.

Теория эта известна с Античности. Во времена Баха она стала весьма популярна благодаря учению Декарта. Знать ее полагалось каждому человеку, считающему себя хоть сколько-нибудь образованным. Согласно ей все душевные порывы и эмоциональные состояния происходят от расширения или сжатия мелких частиц крови, называемых «животворящими духами». С быстротой пламени эти духи достигают мозга, а уж оттуда разбегаются по нервам и мускулам, производя в них разные аффекты. Музыканты имели точные рецепты, как с помощью звуков добиться того или иного аффекта. Широкие, светлые ходы мелодии якобы расширяли «духов». Тогда как узкие и томительные действовали противоположно. Пользуясь различными смесями «узкого» и «широкого», а также «высокого» и «низкого», композиторы эпохи барокко конструировали любые нужные им эмоциональные состояния.

Позже об этой любопытной теории еще будет разговор, а пока вернемся к потомкам музыкального булочника.

Среди семейных реликвий, хранимых в доме Иоганна Себастьяна, имелся портрет веселого скрипача с большой бородой. Бах почитал его за своего прадеда и гордился им, несмотря на шутовские бубенцы, виднеющиеся на головном уборе музыканта. Нравился великому композитору и стишок, написанный под портретом:

Hier siehst du geigen Hansen Bachen,
Wenn du es hörst, so mustu lachen.
Er geigt gleichwohl nach seiner Art
Und tragt einen hübschen Hans Bachens Bart.
А вот Ханс Бах, скрипач искусный.
Где он, там нету места грусти.
Играет на манер на свой,

И славен сим — и бородой.

(Перевод Евгении Шестовой)

Каламбур, заключенный в стишке Bachen-Bart (бакенбарды) и Bachens Bart (борода Баха), наводил некоторых исследователей на мысль о происхождении фамилии Баха вовсе не от «ручья», а от этой части мужской прически. Иоганн Себастьян пошел в исследовании своей этимологии еще дальше, дойдя до Backtrog — квашни. Родоначальник-то ведь занимался пекарским делом.

Бах почитал предков и ощущал свою принадлежность к роду, делая это с веселой живостью. Например, сочинял смешные куплеты, вроде свадебного кводлибета, где обыгрывается история рода. Уже установлено, что скрипач в колпаке, изображенный на портрете, — вовсе не прадед, а совсем другой Бах. Дальний родственник, служивший шутом при дворе герцогини Вюртембергской.

Значит, Иоганн Себастьян ошибся, а исследователи-баховеды его поправили. Но почему бы ему путать своих родственников? Ему, с любовной тщательностью составлявшему генеалогическое древо Бахов? Не являлось ли это очередной шуткой — нарочно представить себя правнуком шута? Ведь шут в литературе эпохи Возрождения — особый персонаж. Единственный, кому позволено говорить правду в глаза королю. А Бах всегда говорил людям правду, порой в ущерб своим делам. Не запуталось ли несколько шутовских бубенцов в его напудренном парике?

О настоящем своем прадеде, имеющем в генеалогическом древе порядковый номер два, Иоганн Себастьян пишет: «Иоганнес Бах, сын предыдущего, поначалу принялся за пекарское дело. Но, поскольку у него была особая склонность к музыке, его взял к себе на обучение городской трубач города Готы».

Городские, они же башенные, трубачи являлись музыкальной элитой средневековых городов. Их тщательно отбирали и долго обучали. Они первыми узнавали важные новости, им приходилось извещать о прибытии царственных особ и приближении вражеских войск. Также трубачи исполняли работу башенных часов, возвещая особыми сигналами смену времени суток. Они носили нарядные костюмы, а играли, стоя на башнях и поворачиваясь попеременно к четырем сторонам света. Можно себе представить, как торжественно выглядело сие зрелище!

К концу XVI века эта престижная профессия пришла в упадок. Ханс Бах работал трубачом в Готе, пока там существовал старый замок Гримменштайн. В 1567 году место работы баховского прадеда обрушилось в буквальном смысле. Вместе с замком

закончилась и официальная музыкальная карьера Ханса. Он женился на дочери трактирщика, Анне Шмидт, и вернулся в дом отца-булочника, который к тому времени уже умер. Но заработать хорошую репутацию в музыкальных кругах Ханс все же успел. Его постоянно вызывали на помощь коллеги-музыканты. Поиграть на свадьбе в Эрфурте, сочинить красивую мелодию для городского праздника в Шмалькальдене или своею игрой проводить в последний путь айзенахского градоправителя. Может быть, выступая то тут, то там, он со временем нашел бы себе другую музыкальную службу, но началась Тридцатилетняя война, принесшая помимо массовых убийств и разрушений страшные эпидемии. Жертвой одной из них в 1626 году оказался и прадед Иоганна Себастьяна.

Три его сына — Иоганнес, Генрих и Кристоф (дед Иоганна Себастьяна) — вынуждены были скитаться, как и многие другие мирные жители, искавшие убежища то в городах — поскольку деревни оказались беззащитны перед грабителями и мародерами, — то и вовсе в лесах. Но как только жизнь стала налаживаться — они выбрали музыку в качестве основного занятия.

Всю жизнь они прослужили музыкантами в различных городах Тюрингии, хотя многие из этих городов фактически превратились в руины. За долгие годы войны разрушились торговые связи, пришли в запустение поля. Но главное — простой человек каждую секунду мог подвергнуться опасности и совершенно не понимал, откуда ее ждать. По дорогам бродили банды. Города то обкладывались контрибуцией, то взрывались восстаниями. Кто угодно мог ворваться в дом и ограбить жителей под видом борьбы со лжеучениями. Еще страшнее была охота на ведьм, приведшая многих на костер.

Удивительно, что тюрингцы продолжали музицировать в таких ужасных условиях. На Рождество дети ходили от дома к дому, распевая хоралы на немецком языке. Взрослые пели сложные многоголосия на свадьбах и похоронах. До начала войны существовали даже специальные Kantorei (канторaты) — объединения поющих бюргеров, но после резни и эпидемий они сошли на нет. Пение в основном сосредоточилось в церковных стенах.

Лютеранские общины собирались вокруг своих проповедников, проводя не только богослужения, но и встречи, на которых тоже пели. Рядом с пастором всегда сидел органист, импровизирующий на мелодии протестантского хорала. Эти мелодии — простые, душевные, в меру оптимистичные — объединяли людей и ложились в основу нового духовного искусства.

Именно на время Реформации приходится «водораздел», после которого музыка вместе с остальными видами искусства начала все увереннее отходить от древних незыблемых правил. Нового, протестантского канона не получилось, да и не могло — ведь протестантские учения появились в эпоху гуманизма, когда взгляд философов, уйдя от Бога и Космоса, обратился к человеку.

Снова, как когда-то в Античности, человек стал «мерой всех вещей». Оттого католическая (в переводе «вселенская») церковь вдруг перестала устраивать многих. И здесь кажущиеся устаревшими утверждения советских историков об «окостеневших догмах» могут быть ближе к истине, чем более современные объяснения кризиса католической церкви ее «дороговизной» по сравнению с протестантской. А продажа индульгенций, взбесившая Лютера и ставшая началом религиозных войн, скорее говорит о непопадании всей римской идеологии в изменившуюся систему координат, чем о выдающемся корыстолюбии монаха Тецеля и папы Льва X[3].

Три сына Ханса Баха музицировали в Тюрингии, дрейфуя между церковными праздниками и городскими, а также семейными торжествами. Кристоф (дед Иоганна Себастьяна) оказался самым беспокойным из братьев, сменив попеременно Веймар, Эрфурт и Арнштадт. Впрочем, тюрингские города располагались недалеко друг от друга, можно было дойти даже пешком. Далеко же Бахи никогда не разбредались. До поколения детей Иоганна Себастьяна никто из них не покидал Германию, за исключением Якоба, родного брата нашего героя. Тот, заделавшись гобоистом шведского короля Карла, участвовал в знаменитой Полтавской битве, воспетой Пушкиным. Попал в плен к туркам и долго жил в Стамбуле, правда, опять же в чине придворного музыканта. Вернуться на родину ему так и не довелось.

В целом же все Бахи были не то что скромные, а как бы сказали сейчас — непробивные. Они всегда оказывались в стороне от блеска. Даже если достигали придворных должностей — двор оказывался захудалым, не перворазрядным. Но ущемленными себя они не чувствовали. Уважаемые цеховые музыканты, умеющие радоваться малому, они не знали душевных метаний непризнанных гениев и всегда горячо поддерживали друг друга. Знаменитые веселые «общебаховские» музыкальные посиделки говорят об их сплоченности больше любых слов.

Люди отмечали удивительную порядочность Бахов. Во время долгих и страшных военных лет и наступившего затем тяжелого периода восстановления им удалось сохранить доброе имя. Ни

один из их многочисленного рода не нарушил заповедей и не совершил ничего постыдного, хотя беды и разорения коснулось их не менее остальных жителей Тюрингии.

…Кристоф Бах умер в 1661 году, в Арнштадте, так и не дождавшись полного восстановления города, которое завершилось только к началу 1670-х. Его сын Иоганн Амброзиус (отец Иоганна Себастьяна) родился в 1645 году в Эрфурте. Он имел брата-близнеца — свою точную копию, по воспоминаниям современников.

Форкель, самый первый биограф Баха, заставший в живых его сыновей, пишет: «Эти братья-близнецы являются, наверное, единственными в своем роде и самыми удивительными близнецами из всех, какие только известны. Они самым трогательным образом любили друг друга; их язык, образ мыслей, характер их музыки, манера исполнения — все было чрезвычайно сходно. Когда болел один, заболевал и другой. И умерли они один вскоре после другого».

В возрасте двадцати шести лет Амброзиус переехал в Айзенах — будущее место рождения самого гениального из Бахов.

Отец Баха пользовался в Айзенахе всеобщим уважением. Все городские «трубачи»[4] служили под его началом. Работал он, как и все Бахи, «во славу Божию, ближнему в поучение». Наверное, не случайно на единственном портрете он запечатлен на фоне Вартбургского замка, культового места для лютеран. Помимо памяти о Лютере, Вартбург являлся важным музыкальным символом. Уже с XII века в нем состязались в сладкоголосии и искусстве игре на лютне «певцы любви» — рыцари-миннезингеры, среди которых был и легендарный Тангейзер, воспетый Вагнером. А вот политической силой и актуальностью замок во времена отца Баха похвастаться не мог — в ходе Тридцатилетней войны он полностью утратил свое значение в качестве военного объекта. Но, по-видимому, Амброзиус, как и все представители его рода, не особенно ценил престижность.

Не стоит, однако, делать из него романтического героя, как и из других Бахов. Лицо на портрете напрочь лишено каких-либо признаков возвышенности. Полноватый усатый человек с хитринкой в глазах — обычный немецкий бюргер или даже крестьянин, крепко стоящий на земле. Так оно, в сущности, и было. Задолго до рождения музыкального булочника Фейта Бахи возделывали землю. Сам Иоганн Себастьян говорил о двух «зовах предков», свойственных всем Бахам: das Musikertum (музыкальный) и das Bauerntum (крестьянский).

Мать Баха, Элизабет Леммерхирт, была на год старше супруга

и получила от своего отца «достойного уважения муниципального советника Валентина Леммерхирта» значительное приданое. Не стоит, однако, искать в этом браке какую-то выдающуюся расчетливость, хотя и она наверняка имела место. Просто здоровый прагматизм не мешал Амброзиусу достойно и счастливо жить в браке, как и многим другим людям той эпохи.

Начальник «трубачей» города Айзенаха имел восьмерых детей, из которых выжило четверо. Старший, Иоганн Кристоф, подавал большие надежды, выказывая талант к музыке и твердость характера, необходимую для серьезного владения профессией. Он учился у знаменитого Пахельбеля, постигая мастерство высокой полифонии. Самый же младший — Иоганн Себастьян, родившийся в 1685 году, — ничем порадовать отца не успел. Он старательно учился в латинской школе, которую когда-то посещал сам Лютер. Разумеется, маленький Себастьян знал о своей будущей профессии. Собственно, вариантов и не было. Все мужчины из рода Бахов становились музыкантами.

Глава третья.
С ЛЕГКОЙ РУКИ ВЕЛИКОГО РЕФОРМАТОРА

Их было немало — известных и талантливых. Если бы не Иоганн Себастьян, оказавшийся несоразмерно великим, любители старинной музыки знали бы гораздо больше Бахов. Какой известностью и уважением пользовался в свое время Генрих Бах, по прозванию Слепой Йонас! Он виртуозно играл на скрипке и мог с равной легкостью написать изящный мадригал и теоретический трактат.

Иоганн Михаэль (1648–1694) и Иоганн Христоф (1642–1703) — его сыновья, создававшие вокальные концерты. Иоганн Бернард (1676–1749), сочинявший во французском стиле и пользовавшийся немалой известностью. Сохранились несколько его сочинений, переписанных рукой Иоганна Себастьяна…

А ведь не только Бахи занимались музыкой в Германии. До нас дошло множество других имен и весьма достойных опусов. И все меньше чем за сто лет. Откуда взялся золотой век немецкой музыки?

Несомненно, этот музыкальный расцвет — результат Реформации.

Появление такой величины, как И.С. Бах, в какой-то степени спровоцировано Мартином Лютером, жившим более чем за век до рождения композитора. Ведь для роста гения необходима плодородная почва, а Лютер поднял музыкальную культуру Германии на небывалую высоту. Он считал музыку богословием в звуках. «Я очень хотел бы видеть все искусства и особенно музыку на службе у Того, Кто их создал и дал нам», — говорил он в предисловии к одному из песенных сборников. Великий реформатор называл музыку самым гармоничным видом искусства. Только в музыке он не видел противоречий, только в пении ощущал мир и отсутствие разногласий. Он даже с почтением относился к ненавидящим его баварским герцогам из-за их покровительства музыкантам.

«После Слова Божьего музыка достойна наибольшей хвалы, — пишет Лютер, — ибо она способна передавать все чувствования. Ничто на земле не обладает большей силою, которая может возвеселить печального и опечалить веселого, ободрить впавшего в уныние, смирить высокомерного, умерить безудержного или смягчить жестокого. Сам Дух Святой отдает ей дань, когда свидетельствует о том, что злой дух удалился от Саула, когда Давид заиграл на своих гуслях… Когда же природная

музыкальность совершенствуется и обостряется искусством, мы с изумлением начинаем постигать великую и совершенную мудрость Божью, явленную в чудесном даре музыки, где один голос исполняет простую партию, а вокруг него поют три, четыре или пять других голосов, взвиваясь, кружась и чудесно украшая. Они подобны кадрили, исполняемой в небесах с дружескими поклонами, объятиями и кружением партнеров. Кто не видит в том невыразимого чуда Господня — воистину глупец и недостоин почитаться человеком».

Своей любовью к музыке Лютер заражал окружающих. Ему ничего не стоило, окончив проповедь, схватиться за лютню, и через минуту вся толпа распевала какой-нибудь хорал. Он лично подготавливал хоры, сочинял, аранжировал и переписывал, хотя никогда не считал себя сильным музыкантом.

Неизвестно точное число гимнов, принадлежащих его перу. Кто-то насчитывает десять, кто-то — всего один: «Господь — твердыня наша» (Ein feste Burg ist unser Gott). В какой-то степени он — автор всех протестантских хоралов, как святой Григорий Двоеслов — григорианских. Ведь оба они сформулировали идею, каким должен быть хорал. А еще точнее: для какой цели ему необходимо сделаться именно таким. Цель этих двух великих представителей противоборствующих конфессий оказалась, как ни странно, сходна — мелодия должна подчеркивать смысл текста.

Получается, католику Григорию нечего было делить с реформатором Лютером. Просто за тысячу лет слишком многое изменилось. Григорианский хорал оброс декоративной мелизматикой, храмы — пышной роскошью, а латынь становилась все менее актуальной в свете развития немецкого языка.

Удивительно, что Лютер увеличил роль музыки в богослужении, а не упразднил ее вовсе. На первый взгляд такой поступок противоречит основной идее лютеранства. Ведь она состояла в желании сделать понятным каждое слово Писания, а в этом случае логичнее заменить музыку чтением.

Правда, современные исследователи не находят здесь противоречия. В том-то и величие Лютера: строя масштабное здание нового религиозного культа, он думал не только о правильности пропорций и внушительности фасада, но и о качестве раствора, скрепляющего камни. Он являлся не только богословом, переводчиком, проповедником, но также психологом и человеком, понимающим законы акустики. Музыка и совместное пение — мощный фактор эмоционального воздействия. А особенности церковной архитектуры накладывают

на восприятие особый отпечаток. В сводчатом пространстве соборов именно пропетый текст звучит наиболее отчетливо и громко.

Музыкальная реформа Лютера объединила людей. В католической традиции тех времен пел только хор, а прихожане слушали, никак не включаясь в процесс. В лютеровских же общинах пели все. Репетиции к воскресным богослужениям проводились в течение недели, к тому же рекомендовалось петь дома в семейном кругу. По замечанию идейного противника Реформации, некоего иезуита: «Своими гимнами Лютер погубил больше душ, нежели проповедями».

Немецкий реформатор доказал: идея торжествует над обстоятельствами. Вдохновившись призывом новой церкви, простые органисты нищей, измученной войнами и эпидемиями Германии, создали школу, с которой не могли тягаться более благополучные Италия или даже Франция. А все потому, что занятия музыкой стали для немцев не украшением жизни, а своего рода — идейной борьбой.

Для князей же музыкальное оформление богослужений стало делом государственной важности. В рьяном желании сделать свой хор самым лучшим, они нередко нарушали десятую заповедь, истолкованную Лютером: «Не переманивай, не вымогай, не похищай». Совершали не самые красивые поступки, дабы заполучить к себе того или иного капельмейстера, страстно завидовали соседям, у которых «звучало» лучше. Еще раз напомним: происходило подобное вовсе не «с жиру», а в тяжелейшие времена Тридцатилетней войны и в не менее тяжелый период восстановления после нее.

Итак, Лютеру удалось силой своего идеологического гения создать настоящий рай для обожаемой им музыки. Отныне хорошие музыканты повышали политический рейтинг сильных мира сего, и те, не скупясь, оплачивали «музыкальные» расходы. А простые люди стали считать пение не досугом, а служением и постоянно практиковали совместное музицирование. Такова была почва, взрастившая Иоганна Себастьяна Баха.

Глава четвертая.
МАЛЕНЬКИЙ ПРОФЕССИОНАЛ

Современная европейская цивилизация знает много методик воспитания детей. Раннее развитие, индивидуальный подход, выявление творческих способностей… Эти слова на слуху даже у тех, кто никак не связан с проблемами педагогики. А как воспитывали детей во времена Баха?

К детям тогда относились с меньшим трепетом, нежели сейчас. Это совершенно естественно при больших семьях и высокой младенческой смертности. «Бог дал — Бог взял». А главным воспитателем оказывалась церковь — все равно, католическая или протестантская. Лютеровская реформа не затрагивала жизненного уклада традиционного общества.

Это потом, век, а то и два спустя, идеи гуманизма приведут к разрушению религиозной морали, сильной трансформации брака и многим другим современным «свободам».

Тогда же, в XVII веке, образование начиналось с заучивания молитв и формирования понятий о заповедях. Не менее важным было и ощущение рода не только у аристократии, но и у простых людей. При совершении того или иного поступка люди, в большинстве своем, старались не опозориться перед предками и потомками.

Можно догадаться, какую твердую моральную основу заложили в сознание и душу маленького Баха. Что же касается попыток выявления его особой музыкальной одаренности, а также системы раннего музыкального развития детей эпохи барокко… Давайте представим себе, как это могло выглядеть.

Аккуратный двухэтажный дом с крутой черепичной крышей, вокруг подстриженные кустики. Так выглядит дом-музей Баха в Айзенахе. Советские туристы-меломаны, попадавшие туда во времена ГДР, с благоговением прикасались к его стенам и дверям, вдыхая воздух истории и подлинности. Но сегодня директор музея с сожалением признает: дом не имеет к семье Бах никакого отношения. Он просто оказался самым крепким в этом квартале. А строение, в котором действительно родился Бах, располагалось где-то по соседству, но давно развалилось от старости. Музей-то открылся через сто пятьдесят лет после смерти Маэстро. Собственно, когда к Баху пришла слава, не осталось уже никого, кто мог бы сообщить точный адрес его рождения.

Но в Германии аккуратно относятся к документам. Историк может докопаться до церковно-приходских книг возрастом в

пятьсот лет, а то и больше. В одной книге из подвалов айзенахской церкви Святого Георгия (Georgenkirche) нашли запись о крещении И.С. Баха и сделали логичный вывод: родился он где-то неподалеку.

К концу XIX века назрела необходимость в музее Баха. Энтузиасты долго собирали деньги по подписке и купили старинный бюргерский дом в районе нужной церкви. Музей открылся и начал принимать посетителей. Но спустя двадцать лет обнаружились старинные налоговые ведомости, из которых стало понятно: настоящий баховский дом, снесенный в середине XIX века, находился примерно в ста метрах от музея.

Хотя эта информация появилась аж в 20-х годах XX века, в эпоху ГДР ее старательно замалчивали. Оно и понятно. В коммунистической системе Бах считался положительным героем. В своем творчестве опирался на протестантский хорал, который, по трактовке советских идеологов, был чуть ли не простой народной песней, лишенной христианских смыслов. Да к тому же не скомпрометировал себя, подобно тому же Вагнеру (которого угораздило понравиться Гитлеру). Зачем же темнить и разводить сомнения вокруг его музея?

Но вернемся к картинам детства великого композитора. Итак, аккуратный двухэтажный дом с крутой черепичной крышей (почему бы «подлинному» гнезду Бахов не быть таким же?). Из открытых окон — рой звуков — неумелое пиликанье на скрипке, виртуозный клавесинный пассаж, бренчание лютни, чей-то смех… И конечно, пение мальчишеских голосов. Не для «раннего развития», а для службы — они работают певчими в церковном хоре. Самым даровитым город платит неплохую стипендию, на которую можно даже выучиться в университете. У маленького Себастьяна красивый дискант, он весьма востребован. Разумеется, все дети хорошо читают ноты. Как только рука немного окрепнет, они начнут переписывать партитуры. Не для «приобщения к труду» — опять же из практических соображений. Все музыкантские семьи собирают нотные библиотеки «вручную». Разумеется, печатный станок давно изобретен, и ноты есть в продаже, только покупать их неподъемно дорого, да и публикуется не все, стоящее внимания. А внимания, по мнению маленького Себастьяна, стоило все, что могло звучать.

Почему он вдруг начал писать музыку? Когда небесное вдохновение впервые коснулось головы ребенка?

Собственно говоря, у него не было шансов избежать композиторства. В те времена профессиональным музыкантом считался только тот, кто умел сочинять. Все вокруг создавали свои опусы, и делали это весьма неплохо. Даже полные

бездарности имели возможность создать себе «наследие», тщательно освоив технику музыкального письма.

Композиторские навыки совершенствовались всю жизнь. «Трубачам» приходилось постоянно что-то перешивать и приспосабливать под разные ансамбли и случаи. А органисты — те просто не существовали без владения искусством импровизации. Ведь богослужение — не концерт. Музыкант должен уметь подстроиться под течение службы, на ходу удлиняя или укорачивая исполняемые пьесы.

И конечно, композиторы «росли», переписывая чужие партитуры. Это как у художников: пока не скопируешь большое количество работ старых мастеров — не станешь мастером. Наш герой обожал множить ноты. В течение жизни он сделал бессчетное количество копий — и великолепных музыкантов, вроде Вивальди, и совсем заурядных. Он находил чему поучиться даже у последних.

В различных книгах о Бахе встречается трогательная история о том, как ночью маленький мальчик просовывал тонкую ручонку сквозь решетчатую дверцу шкафа, стоящего в кабинете брата. Он стремился достать… нет, вовсе не конфету, а партитуры Пахельбеля и его не менее уважаемого коллеги, Фробергера, к которым строгий старший запрещал даже прикасаться. Юный гений не представлял себе жизни без этих нот и, лишая себя сна, переписывал их в неверном свете луны. Уж не из-за этого ли впоследствии его поразила слепота, приведшая в итоге к смерти?

Чем же так манили десятилетнего мальчика листки бумаги, исписанные замысловатыми значками, которые еще даже и не музыка? Конечно, постоянно практикуясь, он к своим десяти годам уже мог «слышать глазами», как это умеют делать хорошие музыканты. Но зачем он рвался заполучить себе еще несколько музыкальных пьес, когда хорошая музыка и так постоянно звучала вокруг него? Конечно, Пахельбель мог вызвать у него особое восхищение, но, мне кажется, ему, воспринимавшему звуки как информацию, просто хотелось узнать «что там дальше».

Если верить «Некрологу», из которого брали эту историю баховские биографы, закончилось все грустно. Брат, дождавшись завершения адских полугодовых трудов ребенка (видимо, исключительно из садистских соображений), отнял переписанную партитуру.

Каким же черствым и жестоким предстает перед нами Иоганн Кристоф! В свете этого баховское «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» представляется этакой иронической «страшной местью» подросшего мальчика. Ах, какие там язвительные названия частей: «Льстивые уговоры друзей

воздержаться от путешествия», «О различных казусах, которые могут приключиться с ним на чужбине», «Всеобщий плач друзей»… Мне приходилось слышал подобные размышления на уроках музыкальной литературы, и не где-нибудь, а в консерваторской десятилетке.

Простому любителю музыки тем более не придет в голову, что у Баха был не один брат. И «Каприччио» посвящено не Кристофу, а Якобу. Тому незадачливому участнику Полтавской битвы, гобоисту шведского короля.

На самом деле не существует никаких подтверждений выдающейся жестокости Иоганна Кристофа. «Лунная тетрадь» несчастного вундеркинда найдена исследователями. В ней есть пометки, сделанные нашим героем, — значит, никто не запрещал ему пользоваться этими нотами. А вот поступки старшего брата говорят в его пользу. Именно он фактически усыновил Иоганна Себастьяна, оставшегося в десять лет круглым сиротой. Он забрал мальчика к себе в Ордруф, где работал органистом и учителем в школе, и дал хорошее музыкальное образование.

Негативные же черты в портрете Иоганна Кристофа, скорее всего, дорисованы сыном Баха — Филиппом Эммануэлем. Навряд ли последний питал особую неприязнь к дяде. Тот умер, когда племяннику исполнилось только семь лет. Вероятно, чрезмерное «устрожение» образа произошло ради красного словца. Филипп Эммануэль принадлежал к новому поколению Бахов, не чуждавшихся блеска и понимавших толк в саморекламе. Даже стиль музыки, в котором работал он и его братья, называется «галантным».

Каким был старший брат Баха на самом деле — нам уже не узнать. Достоверно известно: Иоганн Себастьян покинул его дом в пятнадцать лет, сразу после окончания лицея. Обычно выпускниками этого заведения становились в семнадцать. Юный композитор смог получить диплом на два года раньше. Может быть, из-за желания поскорей избавиться от опеки брата? Но, зная невероятную любовь Баха к учению, легче предположить, что он просто очень много занимался и успел завершить учебную программу раньше других.

Хотя следующий его поступок сильно похож на проявление юношеского максимализма. Окончив лицей, он не стал искать жилья и работы ни в Ордруфе, месте жительства брата, ни в других городах Тюрингии, где проживало множество родственников, которые, как уже говорилось, всегда поддерживали друг друга. Вместе с товарищем по имени Георг Эрдман он собрался в далекое путешествие на север Германии в город Люнебург. Там требовались два мальчика-дискантиста в

хор при монастыре Святого Михаэля. Заявку передал им родственник Эрдмана.

Очень авантюрный шаг по понятиям тюрингцев — тащиться чуть ли не на край земли за весьма сомнительным заработком. К тому же Баху уже пятнадцать лет, и требуемый дискант вот-вот сломается. А мужской голос устанавливается не сразу, и никто не гарантирует ему красоту. Вспомним легендарного Робертино Лоретти, погрузившегося в забвение после утраты своего неповторимого мальчишеского тембра.

Но у юного Себастьяна в характере уже проявилась черта, мешавшая в будущем строить карьеру. В самые важные моменты его охватывало упрямство, доводящее порой до крайних поступков. Он портил отношения с нужными людьми, а однажды, в пылу гнева, даже поколотил палкой своего коллегу. Помножим это качество на подростковый возраст, и становится понятным, почему Бах, по воспоминаниям Филиппа Эммануэля, не любил вспоминать свои юношеские приключения.

Итак, он решил освободиться от опеки брата и других родственников и сам пробить дорогу в жизни. Уверенности в своих силах ему хватало, но ставил он не на красивый голос, которым все восхищались. И даже не на игру на струнных (скрипке, альте, возможно — лютне) и клавишных. Будущий композитор считал себя уже состоявшимся мастером контрапункта — ведь целых пять лет он усердно занимался под руководством педантичнейшего Иоганна Кристофа, а тот в свою очередь учился у самого Пахельбеля!

Может быть, именно крах той юношеской самоуверенности воспитал у Баха тягу к постоянному обучению у всех музыкантов, независимо от их уровня?

Но тогда, в апреле 1700 года, покидая вместе с товарищем хорошо знакомый Ордруф, он думал уже не только о музыке. До Люнебурга почти четыреста километров, а общественного транспорта тогда не водилось, кроме разве что лодок на переправе.

Можно себе представить, сколько тревожных ахов и увещеваний услышал он от родственников по поводу тягот и опасностей дальнего пути! Не про себя ли он писал то самое «Каприччио на отъезд»? «Льстивые уговоры друзей воздержаться от путешествия» — страшно, конечно, отпускать, но без него в доме брата станет просторнее. «О различных казусах, которые могут приключиться с ним на чужбине». Мальчик-то все же «домашний», как сказали бы сейчас, хоть и сирота. Правда, в те времена дети взрослели не в пример раньше нынешних.

Итак, два пятнадцатилетних подростка уходят во взрослую

жизнь. Подальше от нравоучений. Молодые ноги не боятся расстояний. К тому же, в крайнем случае, можно сесть на телегу к какому-нибудь крестьянину — попутчику или уговорить кучера почтовой кареты. А главное — не за горами лето. Первое лето самостоятельной жизни.

Глава пятая.
О ГАНЗЕЙСКОМ СОЮЗЕ, АНГЕЛЬСКОМ ГОЛОСЕ И НАДОЕВШЕЙ СКРИПКЕ

Аюнебург, цель путешествия молодых людей, не обладал особым имперским блеском. Но, как мы помним, в Германии XVII века музыкальное ремесло процветало даже в откровенных захолустьях. А Аюнебург был городом весьма известным и древним.

Во времена Баха археологические раскопки не производились, и никто не знал, когда люди впервые заселили эти места. Но в 1990-х годах, при постройке ничем не примечательного автобана, случайно нашли целых 56 первобытных топоров. Их возраст оценили более чем в сто тысяч лет. Холм, на котором стоит современный город, называется Цельтберг. Он буквально нашпигован захоронениями бронзового века. Название «Аюнебург» впервые упоминается в средневековой летописи от 13 августа 956 года. Оттон I, император Священной Римской империи, приказал построить там монастырь Святого Михаэля. Тот самый, куда стремился Бах со своим товарищем.

Помимо монастыря Аюнебург славился своими солеварнями. По легенде, залежи соли впервые обнаружил некий охотник, подстреливший кабана, купающегося в озере. Вытащив тушу из воды, он повесил сушиться свою одежду. Через некоторое время на ней выступили кристаллы. Тогда стрелок вернулся к водоему и попробовал воду на вкус. Вскоре началась добыча ценного минерала, а благодарный охотник сохранил кабанью кость, ее можно увидеть в музее по сей день.

…После долгих скитаний Бах и Эрдман добрались до Люнебурга. В монастырской школе им пришлось выдержать экзамен. На нем выяснилась неприятная истина: оба подростка совершенно не владели новомодным «фигуральным» стилем. Стало быть, вовсе не годились в качестве композиторов. Согласно обещанию, их зачислили в хор дискантами, отметив попутно красивый голос Себастьяна.

Эрдмайа композиторское непризнание не особенно расстроило. Музыка не являлась для него всей жизнью. Позднее он получил юридическое образование и стал советником (обер-аудитором) русского императора Петра I.

В Люнебурге вокальные умения Эрдмана тоже пришлись ко двору. Обоим юношам назначили ставку за богослужение, а также венчание или отпевание — двенадцать крейцеров. Это составляло

среднюю зарплату профессионального хориста. В частности, оклад певчих в Михаэлыиуле колебался от четырех крейцеров до одного талера. Известный венгерский баховед Янош Хаммершлаг приводит в своей книге «Если бы Бах вел дневник» хоровые списки с суммами выплат. Вот как они выглядят.

Сопрано:
Кох (старший) — 1 талер
Шмидт — 12 крейцеров
Эрдман — 12 крейцеров
Бах — 12 крейцеров
Фогель — 8 крейцеров
Два дублера, на каждого по 4 крейцера
Альты:
Шмерзал — 16 крейцеров
Платт — 8 крейцеров
Шеен — 8 крейцеров Тенора:
Шлер, адъюнкт — 1 талер
Хохгезанг (младший) — 16 крейцеров
Хохгезанг (старший) — 12 крейцеров
Басы:
Франке, префект — 1 талер
Миттаг — 12 крейцеров

Двенадцать крейцеров… Мало это или много? Все зависело от количества семейных событий — свадеб и похорон. Торжественные богослужения с хором происходили только по воскресеньям и праздникам. Известен примерный общий доход юного Себастьяна за 1700 год. Он составил четырнадцать талеров, в то время как самый уважаемый из церковных пасторов получал не более ста. Совсем неплохо для молодого человека. К тому же ученикам полагался полный пансион.

Но Бах не чувствовал удовлетворения. Он никак не мог забыть их с Эрдманом композиторский провал. Будучи, однако, не возвышенным романтическим мечтателем, а практиком, приученным к труду, он немедленно начал восполнять пробелы в образовании.

Про безудержное переписывание чужих нот, приведшее в итоге к потере зрения, здесь уже упоминалось. Однако только «нотного» знакомства с мастерами Себастьяну не хватало. При малейшей возможности послушать какого-либо прославленного музыканта «вживую», Бах немедленно так и делал. Отправлялся в другой город, совершенно не думая, как начальство отреагирует на его отлучку.

Одна из любопытных историй про Баха, напечатанная еще в XVIII веке, что, по правде сказать, не является доказательством

подлинности, повествует о таком путешествии[5].

«Иоганн Себастьян Бах, к которому вполне применимо изречение Горация nil oriturum alias, nil ortum tale[6], любил вспоминать происшествие, приключившееся с ним в юности во время одного из его музыкальных путешествий. Он учился в люнебургской школе, близ Гамбурга, а в Гамбурге в ту пору процветал очень сильный органист и композитор по имени Райнекке (И.А. Райнкен)» — так начинается эта история.

«Бах часто отправлялся туда ради того, чтобы послушать этого музыканта, и вот однажды, когда он задержался в Гамбурге дольше, чем могло позволить содержимое его кошелька, оказалось, что ко времени возвращения в Люнебург у него осталось всего несколько шиллингов. Не преодолев и половины обратного пути, он так проголодался, что не смог пройти мимо трактира, а от аппетитных запахов, доносившихся из кухни, положение его показалось ему в десять раз более горестным, чем до того. Погруженный в тягостные мысли о безутешности своей участи, он услышал вдруг скрип открывающегося окна: кто-то выбросил наружу, в кучу мусора, несколько селедочных голов, при виде которых у него, как у истого сына Тюрингии, что называется, слюнки изо рта потекли, и он недолго думая подобрал ниспосланное. Но — о чудо! — только начал он эти головы разламывать, как обнаружилось, что в каждой из них спрятано по одному датскому дукату! Находка эта позволила ему не только пополнить свою трапезу порцией отменного жаркого, но и безотлагательно предпринять еще одно паломничество в Гамбург, к г-ну Райнекке, на сей раз с гораздо большим комфортом. Примечательно, что неизвестный благодетель, который, вне всякого сомнения, подсматривал, стоя у окна, кому достанется его дар, не полюбопытствовал, кто такой этот счастливец и чем занимается».

Насчет особой любви к селедке сынов Тюрингии автор сей заметки не совсем прав. Сельдь пользовалась огромной популярностью у всех народов Европы, не только в Германии. Город Амстердам, согласно поговорке, создан на костях селедки. Предприимчивые голландцы удовлетворяли спрос постящихся европейцев на вкусную и недорогую рыбу куда раньше исландцев.

Из этой истории также видно, насколько сильную тягу к образованию имел наш герой. Но кто же такой был этот «очень сильный органист и композитор», ради которого Бах терпел голод и лишения?

Иоганн Адам Райнкен, находясь в преклонном возрасте, сильно влиял на младшее поколение органистов. Многие

источники говорят о его исключительном долголетии — якобы он не дожил всего год до столетнего юбилея. Автор этой легенды — Иоганн Маттезон — немецкий композитор, теоретик музыки и лексикограф, давший неправильную дату рождения в своей заметке о Райнкене. Но и без ошибочной даты жил Райнкен долго — около восьмидесяти лет.

Может быть, Маттезон сознательно «состарил» Райнкена — ведь в 1705 году он пытался занять его место в церкви Святой Катарины в Гамбурге? Старосты храма собрались сместить шестидесятилетнего органиста, уже сорок лет служившего на одном месте, но — безуспешно. «Старикашка» проработал там еще целых восемнадцать лет и умер весьма обеспеченным человеком, в отличие от многих музыкантов.

На Себастьяна творчество этого человека оказало огромное влияние. Подтверждением особого уважения Баха к музыке Райнкена служит факт использования его произведения Hortus musicus («Музыкальный сад») в качестве темы для баховских опусов.

Будучи голландцем по происхождению, Райнкен пользовался инструментом совсем не так, как тюрингские органисты. Особенно поражала его виртуозная игра ногами, которые бегали по огромным клавишам ножной клавиатуры почти с такой же быстротой, как пальцы рук. Можно себе представить, как юный хорист смотрел на огромные клавиши, на которых, как ему казалось, до сей поры можно изобразить достойным образом только выход королевского слона. И вдруг этот старик начал выделывать балетные па так, что ноги стали неотличимы от рук.

Мы не знаем, в какое из посещений юноша осмелился сесть за орган, взяв для импровизации любимую тему голландца — хорал An Wasserflüssen Babylon («На реках Вавилонских»). Мастер выслушал его с интересом, но не сказал ничего хорошего. Вовсе не потому, что игра Баха ему не понравилась. Просто Райнкен отличался завистливостью и с большим трудом выдавливал из себя комплименты.

Скорее всего, именно Райнкен познакомил Себастьяна с творчеством Бухстехуде, ставшим впоследствии кумиром молодого органиста. Эти два мэтра хорошо знали друг друга. Художник Иоганн Форхут даже нарисовал их вместе в 1674 году.

Вот так развлекался будущий великий композитор, сбегая со службы и прогуливая уроки. Впрочем, нельзя сказать, что он только и ждал случая сбежать из школы. В ее стенах тоже находилось немало привлекательного, как и в городе Люнебурге.

Монастырь Святого Михаэля славился богатой нотной библиотекой, которая постоянно пополнялась. Сюда съезжались

органисты и канторы со всей Германии, для ознакомления с новомодными французскими и итальянскими новинками. В полутемных залах постоянно сидели добровольные переписчики и, не жалея зрения, множили ноты, попутно обучаясь и расширяя кругозор — ведь надо было постоянно выдерживать конкуренцию. Так эти мелкие пузырьки лютеровской закваски незаметно поднимали пласт теста немецкой культуры.

Но не только библиотекой прельстил Люнебург юного композитора. Город входил в Ганзейский союз, и здешний дух сильно отличался от патриархальных городов и местечек Тюрингии.

Слово «ганза» до сих пор вызывает споры у историков. Существуют две версии происхождения этого термина: из готского и средненижненемецкого наречий. Диапазон смыслов невелик — от «толпа», «группа товарищей»до «объединение», «союз». Ганза и была торгово-экономическим союзом, первым в истории Европы.

Возникла она от отчаяния средневековых купцов. Торговля в Средние века и так-то была делом весьма рискованным, а в Германии с ее постоянными междоусобицами — просто крайне опасным. Князьям постоянно что-нибудь требовалось. Иногда они удовлетворяли свои желания честным путем, а иногда и отбирали, пользуясь правом сильного. Кроме того, по дорогам бродили разбойники, а в каждом городе имелись свои законы, порой весьма замысловатые. Например, в некоторых местах бытовали строгие стандарты на ширину полотнищ ткани и глубину горшков. Те, кто не вписывался, не имел права торговать. К тому же конкуренты действовали весьма нецивилизованно. Могли напасть на подступах к ярмарке и попортить товар, а то и вовсе уничтожить. «Дикий рынок», как сказали бы современные экономисты.

Торговцы спасались, заводя дружеские и взаимовыгодные знакомства в чужих городах. Эти связи накапливались, и постепенно сложились в систему, центром которой стал Любек, получивший в 1227 году статус имперского вольного города с правом самостоятельно вести торговые дела. Выгодное месторасположение сделало его главным перевалочным портом на Балтике. А окончательно его могущество расцвело, когда любекские купцы дотянулись до соляных копей Люнебурга. Соль в те времена ценилась не меньше современной нефти. Монополия на нее давала неслыханную силу. К копям прибавились серебряные рудники Чехии. Все новые города примыкали к Ганзейскому союзу, пока их не стало около двух сотен.

Однако ни церковь, ни государство Ганзу не поддерживали.

Когда централизация в странах Европы усилилась, а сырье на рынке потеснили промышленные товары, влияние «группы товарищей» начало клониться к закату. К тому же с торговым союзом начали бороться монархи. Один из сильнейших ударов нанес русский царь Иван III, завоевавший вольную Новгородскую республику. Ему помогла английская королева Елизавета I. Защищая интересы своих купцов, она закрыла и запретила важнейший ганзейский торговый двор «Стилярд».

Во времена Баха от былого величия Ганзейского союза осталась лишь память о роскоши да привычка к иноземным вещам. В Люнебурге, например, почиталась французская культура. В Рыцарской академии, где воспитывались отпрыски благородных семейств, играли пьесы Мольера на французском языке. А все, уважающие себя музыканты, знали сочинения Люлли и других французских авторов.

Юный Себастьян, помимо работы в хоре, числился учеником высшего класса, изучая риторику, математику, греческий и латынь. Ему удалось весьма поднатореть в языках, читая подлинники античных авторов. Он считался старательным учеником и набожным лютеранином.

Это предполагает добросовестное посещение занятий и обязательное присутствие на церковной службе, не так ли? Но тогда остается загадкой, как молодой музыкант умудрялся периодически ходить в Гамбург, до которого от Люнебурга более сорока километров? Или бывать в замке Вильгельма Эрнста, герцога Брауншвейгского в Целле, — почти сто километров? Может быть, он имел в хоре статус «звезды», как это часто бывает с обладателями красивых голосов, и оттого получал некоторые поблажки?

Помимо уже описанного знакомства с Райнкеном, Бах слушал в Гамбурге первые оперы на немецком языке. В них женские роли исполняли певицы, что было для него в новинку. В церкви женщины не пели. Да и в итальянских операх, которые ученик монастырской школы редко, но посещал, женские роли исполняли сопранисты-кастраты. Поиграл Бах и на скрипке в герцогском замке. Став старше, он начнет предпочитать скрипке альт, дабы находиться в самом «центре» музыки, не отвлекаясь на солирование. Но сейчас ему требовалось пробить дорогу в жизни, ибо голос, кормящий его, мог исчезнуть в любой момент.

Ангельского дисканта хватило меньше чем на два года. И то удивительно много, ведь Себастьяну уже исполнилось семнадцать. Высокий бас, возникший после мутации, тоже имел неплохой тембр, но надеяться прожить с его помощью не приходилось.

Весной 1702 года юноша покидает Михаэлисшуле в поисках работы. Благодаря своим прежним скитаниям у него есть возможность не пропасть с голоду. В Гамбурге живут дальние родственники, с которыми он успел наладить общение. А в Целле — светлейший Вильгельм Эрнст, обожающий Францию. Герцогский замок слывет маленьким Версалем, в залах — французская живопись. Бах там — желанный гость, ведь он может сыграть на своей скрипке все менуэты Люлли, порой украшая их собственными замысловатыми каденциями. Только герцогу неведомо, что молодой музыкант жаждет большего. Безграничный Божественный космос в его сердце не выразить одной скрипкой.

Он ищет места церковного органиста в городе Зандерхаузене. Безуспешно. Соискатель неприлично юн. Не отступая, едет в Арнштадт — прослушиваться на вакантное место в церкви Святого Бонифация. Опять отказ. День за днем проходит в дороге — пешей или на случайных попутных возах. За спиной — мешок с великим богатством — коллекцией собственноручно переписанных нот и все та же скрипка. Пожалуй, он уже немного ненавидит ее ограниченность. Но пока именно этому маленькому, четырехструнному инструменту суждено стать куском хлеба для будущего великого композитора. После долгих мытарств Баха берут скрипачом в капеллу Иоганна Эрнста Веймарского, брата царствующего герцога, чью резиденцию знали под именем «Красный замок». В ее стенах ценилась итальянская музыка.

На неопределенное время будущий композитор стал зависим от четырех струн. Впоследствии Бах займется опытами по переносу характерных выразительных средств со струнных на клавишные. Может, желая отомстить скрипке? Хотя собственно скрипичных сочинений у него немало, и выписаны они, как и вся его музыка, мастерски.

Сейчас же, накануне своего восемнадцатилетия, он имеет одно желание: стать церковным органистом. Только орган способен передать звуковой космос, обитающий в голове молодого композитора.

Глава шестая.
КОРОЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

В массовом сознании Бах прежде всего ассоциируется с органной музыкой. Однако неправильно считать только органным композитором его — автора многочисленных кантат, «Страстей», месс, Бранденбургских концертов… Пьесы для органа соло — не самая большая часть его наследия, хотя она и составляет несколько томов. Но есть нечто общее в судьбе этих двух титанов — величайшего из композиторов и самого большого и сложного музыкального инструмента, называемого королем среди себе подобных.

Как и Бах, орган прошел через периоды забвения и неуважительности. Пожалуй, судьба его оказалась трагичнее судьбы композитора. Во времена Реформации немало этих величественных инструментов было погублено под эгидой борьбы с католицизмом. Органные трубы из Кентерберийского собора даже продавали в пивной.

В церковь орган проник тоже не сразу и с большим трудом. Это ведь инструмент Античности, изобретенный еще в III веке до Рождества Христова. Тогда он назывался гидравлосом, поскольку его меха приводились в движение водой. Автор изобретения, вовсе не музыкант, а механик Ктесибий из Александрии, не имел в виду никакой культовой музыки.

Он сконструировал водяной орган исключительно из жалости, насмотревшись на красные от натуги лица авлетистов, озвучивающих какой-то праздник[7]. Первым испытателем гидравлоса стала жена механика по имени Тайс. Оба супруга попали на страницы трудов греческих историков Герона Александрийского («Пневматика», II век до н.э.) и Витрувия («Архитектура», I век до н.э.). Историки назвали новоизобретенный инструмент «органон», что по-гречески означает «орудие, инструмент». Он имел до трех рядов труб и звучал громко, уж точно не слабее авлоса.

Органная музыка Античности мало походила на нынешнюю. Мощный и красивый звук органа использовался в массовых мероприятиях. В число таковых входили театральные представления, спортивные состязания, придворные церемонии, различные празднества, казни. Было бы даже странно появление этого инструмента в христианском храме первых веков новой эры.

По легенде, ввел его в богослужения папа римский Виталиан в середине VII века. Правда, средневековый орган сильно

отличался от античного, и, увы, не в лучшую сторону. В темные времена Великого переселения народов ремесла окончательно пришли в упадок. Лучшее, что могли предложить тогдашние умельцы, представляло собой весьма несовершенный инструмент, с клавишами длиной около полуметра. Играли, колотя по ним кулаками и локтями, а мехи накачивало несколько десятков человек. Звучал этот монстр только оглушительно громко, к тому же некоторые ноты гаммы оказывались омерзительно фальшивыми. Эти особенности не позволяли ему хорошо сочетаться с хором, потому музыканты чередовали песнопения с органными разделами. К моменту рождения Баха — спустя ровно тысячу лет — органы стали весьма совершенны, а традиция сольного прелюдирования сохранилась.

Бах, как мы уже говорили, не был новатором. Он работал в глубоком послушании традиции, правда, сама протестантская традиция являлась достаточно новой и несла в себе потенциал дальнейшего изменения, то есть механизм саморазрушения. Ведь любое новаторство в культовом искусстве возможно лишь при условии отхода от канона, то есть разрушения традиции. Идеи гуманизма, явившись мощным катализатором для развития искусства, в конце концов, завели его в тупик. Полуторатысячелетний тяжелый круг традиции дал трещину, из которой радостно вырвалась мысль прогресса. Но пьянящее чувство свободы в начале пути — барокко, классицизм — обернулось для европейской цивилизации похмельем постмодернизма.

Бах, стоящий на пороге Нового времени в музыке, тоже нес в себе «мину замедленного действия». Набожнейший человек, живущий в традиции, он в то же время — дитя гуманизма. Из его творчества выросли романтики и авангардисты XX века. Если кто-то кричит сейчас, что академическая музыка погибла — в том есть и вина Баха. Но его имя стало также символом всей западноевропейской христианской музыки, без делений на конфессии. Он соединил в себе два несоединяемых конфликтующих мира — божественного и человеческого. Не зря музыковеды делят историю музыки на добаховский и послебаховский периоды.

Бах вместе с церковным органом сыграл сияющий совершенством заключительный аккорд на границе миров, но криков «браво» не последовало. Ответом была звенящая тишина невостребованности. Даже родные дети не поняли величия отца. Впрочем, это как раз неудивительно. Дети часто не ценят родителей.

Спустя всего десять лет после смерти Баха, в 60-х годах XVIII

века, француз Бедо де Селль (1706–1779) пишет монументальный труд «Искусство сооружать органы», среди прочего вызванный резким падением интереса к органной музыке. Эта книга впоследствии оказала колоссальное влияние на теорию и практику органостроения, но быстро решить проблему не смогла.

Храмы во второй половине XVIII века стремительно утрачивали свой статус центров культуры, все яркое и сильное в музыке перекочевало в концертные залы и оперные театры. А там шла борьба за эффектность. Риторические фигуры и закодированные мистические смыслы эпохи барокко вдруг оказались никому не нужны. В моду вошла изобразительная звукопись и громкость, громкость…

Певцы наполняли своими голосами огромные пространства, оркестры постоянно увеличивались. Уже в «Лондонских симфониях» Гайдна появились две трубы и литавры. Бетховен в знаменитой Пятой симфонии ввел сразу три тромбона, вслед за ним то же самое делает Шуберт в «Неоконченной симфонии». Не успел определиться классический состав симфонического оркестра, как его снова начинают расширять. Берлиоз в «Фантастической симфонии» сильно увеличил струнную группу, к тому же использовал необычные для своего времени инструменты: английский рожок, малый кларнет, колокола. А Вагнер вдвое усилил звучание медной группы, добавив целый квартет туб, сконструированных по его собственному заказу. Как мог конкурировать с этими новыми звуковыми достижениями старый баховский орган, рассчитанный на ювелирную точность в передаче смыслов Священного Писания?

Их возрождение — Баха и органа — началось почти одновременно и претерпело сходные искажения. Музыку Баха открыли романтики. В отличие от классицистов, они смогли разглядеть ее величие, но обошлись с ней по-своему: усугубили драматизм, добавили «внутреннего мира» и «запредельных состояний», которые чаще всего выражались большими звуковыми контрастами и свободным обращением с темпом. Только к XX веку, после серьезного изучения эпохи барокко, стала понятна глубочайшая ошибочность подобной трактовки.

Современные знатоки морщатся, слыша «романтическое» исполнение Баха, но без романтиков мы могли бы вообще не узнать баховских шедевров. К тому же их воздействие на композиторов XIX столетия вызвало к жизни немало прекрасных опусов.

Нечто подобное произошло и с органом. Наскучившим и морально устаревшим он вступил в мятежное время Великой

французской революции и снова подвергся опасности. Теперь уже разрушали не только органы, но и сами соборы. Даже легендарный Нотр-Дам де Пари оказался под угрозой сноса. Спасло его посвящение богине Разума.

Начался этот культ с преобразования Рофшорской приходской церкви в «Храм истины». 31 октября 1793 года в этом обновленном храме торжественно отреклись от своей веры шесть католических священников и один протестантский. К 10 ноября (20 брюмера по революционному календарю) новая религия достигла Парижа. Во время Fete de la Liberte — Фестиваля Свободы, устроенного в соборе Парижской Богоматери, — проводились показательные оскорбления священных христианских предметов, а также церемонии почитания «мучеников Революции». В качестве Богини Разума короновали оперную певицу Терезу-Анжелику Обри, что вдохновило Ивана Бунина на создание новеллы.

Орган пережил пламя революций, но сдал позиции, став узко прикладным инструментом для богослужений. А «большой» музыки в церкви встречалось все меньше. Даже Ференц Лист, глубоко верующий католик, считавший реформу церковной музыки делом своей жизни, написал всего несколько органных пьес.

Спасение пришло от семьи французских органостроителей, особенно от одного из них — Аристида Кавайе-Коля. Он создал кардинально новый орган — мощный, с яркими разнообразными тембрами — почти синтезатор.

Будто специально для реализации нового инструмента появилась целая плеяда талантливейших французских органистов-композиторов: Франк, Видор, Дюпре, Турнемир, Вьерн… Они создали жанр органной симфонии, и вот орган уже успешно конкурирует с симфоническим оркестром, его устанавливают не в соборах, а в концертных залах.

Но блестящие достижения оказались не однозначны. Приобретя возможность поражать воображение, орган утратил дар проповедовать, как во времена Баха, когда с помощью органной музыки композитор старался раскрыть смысл той или иной части Божественной Литургии.

Появившиеся органисты-виртуозы радостно взялись за Баха и регистровали его «остроумно» и «современно», не оставив камня на камне от первоначального замысла. В это время последователи Кавайе-Коля создавали новые органы. Они становились все больше, громче. Один из них был создан в Америке в начале XX века для привлечения покупателей в торговый центр Атлантик Сити. Этот семимануальный гигант, с кафедрой, похожей на

кабину фантастического звездолета из-за множества рычажков и кнопочек, вошел в Книгу рекордов Гиннесса. Звучит он оглушительно, почти заменяя звукоусиливающую аппаратуру, но для исполнения серьезной музыки не годится вовсе…

«Романтический» путь завел органную музыку в тупик, сделав, в худших своих проявлениях, карикатурой на симфонический оркестр. Карикатурой потому, что динамическая пластика струнных остается королю инструментов недоступной, как ни модернизируй. Орган не может звучать ни трепетно, ни тепло и лирично, он — певец Космоса и Божественного.

Только XX век с его постепенно зарождавшейся тоской по всему подлинному, «аутентичному» вернул нам строгое баховское звучание. Правда, современные инструменты все же имеют гораздо больше возможностей, чем барочные. А исследования музыки Баха продолжается. В настоящее время написано более сотни томов, выдвинуто множество концепций, объясняющих феномен воздействия. Однако вопрос остается открытым.

Глава седьмая. МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОТАСОВКА

Мы оставили нашего героя скрипачом в герцогской капелле, мечтающим о месте церковного органиста, куда его не брали ввиду юного возраста. Впрочем, он вовсе не нуждается в сочувствии. В капелле он не простой скрипач, а концертмейстер. Это в восемнадцать-то лет! К тому же герцог Веймарский, в отличие от своего брауншвейгского собрата, предпочитает итальянскую музыку — последний из близлежащих пластов, еще не охваченных Бахом. Южнонемецкую школу Себастьян освоил еще в Тюрингии, северную — в Люнебурге, изучая хоральные обработки прославленного Георга Бёма. А также слушал оперу в Гамбурге и вдоволь наигрался французской музыки в замке в Целле. Этого вполне достаточно для того, чтобы считаться серьезным музыкантом.

Неизвестно, имел ли Бах досуг во время службы в Веймаре и заводил ли полезные знакомства, но не прошло и года, как его пригласили в Арнштадт — весьма значительный город в Тюрингии, расположенный неподалеку от Эрфурта, во владениях Шварцбург-Зондерсгаузенского княжества. А точнее, в Арнштадтскую Новую церковь — опробовать тамошний орган после реконструкции.

Оценим: восемнадцатилетнего юнца зовут в качестве эксперта в храм, где имеется свой органист, весьма почтенного возраста.

Думается, в Арнштадте юношу ожидали с волнением: вдруг все же не справится, а пожилой органист затаит обиду. Правда, Бахов в этом городе знали хорошо. Композитор Каспар Бах, живший в Арнштадте в первой половине XVII века, пользовался большим уважением. Иоганну Себастьяну уже приходилось бывать здесь на знаменитых «общебаховских» посиделках, куда его возили в раннем детстве.

По-видимому, молодой Себастьян превзошел самые лучшие ожидания. Его попросили остаться на испытательный срок, и через полтора месяца он заменил старого органиста. К тому же жалованье ему положили больше, чем всем музыкантам в городе — 84 гульдена в год, да и сам новый орган оказался великолепен. Лучший из тех, на которых композитору довелось играть в течение всей жизни.

Как, вы думаете, отреагировал Бах на такое исполнение своей мечты? Наверное, возблагодарил Бога и начал ревностно

служить? Ничего подобного!

Он завел привычку шататься по городу с трубкой в зубах.

Как это? Благообразный Бах, носивший напудренный парик и с трубкой? Почему бы нет. Персоны XVIII века не ассоциируются у нас с курением, хотя Колумб уже давно открыл Америку, а вместе с ней и табак. Ведь мы знаем их исключительно по парадным портретам. Они утонченны, женоподобны из-за буклей и локонов, рассыпанных по плечам, из-за женского силуэта камзола и жюстокора[8].

Конец XVII и весь XVIII век — время игры в женственность — в моде не мачо, а певцы-кастраты. После смерти Баха мужские прически еще более усложнятся, отношения полов станут еще утонченнее, пока загнивающее барокко не сметет цунами Великой французской революции…

Но сам Бах никогда не был женоподобен. Решительный, обстоятельный, патриархальный… может, великие шедевры породила его мужественность в браке с женственностью эпохи?

Итак, с трубкой, в модном камзоле, да еще со шпагой он бродил по городу. Времени ему на это хватало. Рабочая неделя органиста составляла всего пять часов в неделю. Два часа — воскресное богослужение, два часа — утренняя проповедь в четверг и один молитвенный час в понедельник.

В течение этих пяти часов он не только играл на органе, но и аккомпанировал школьному хору и небольшому оркестру.

Соответственно, репетировал с ним. Репетиции проходили в крайне напряженной обстановке. Бах, конечно, частенько бродил по улицам, но дело свое знал туго и не выносил халтуры, а школьники, занятые по горло гуманитарными науками, не находили времени на музыку. Бедные хористы изрядно намучались от недружелюбия нового органиста. Ему ничего не стоило сказать им что-нибудь обидное, а то и накричать. Его приводили в ярость дилетантизм и неряшливость во всем: от пения до внешнего вида.

Можно представить себе, как это происходило.

— Дисканты, у вас что, неурожай случился? Голодали полгода — пищите, как беззубая бабушка?

— Ну вот, полная гармония: и рожа помятая, и ноты.

— Вам не стыдно в таких панталонах в церковь заходить?

— Альты, вы петь пришли или мебель изображать? Нет, спасибо. Лучше уж молчите, пока вас не заменят.

— Тенора, не надо реветь, вы вроде бы люди, а не быки.

А может, говорил слова и похлеще. Не зря же на него постоянно жаловались за грубость и поведение, не подобающее служителю церкви.

Первые два года ему все сходило с рук. Его органные импровизации и прелюдии были настолько хороши, что люди из дальних предместий специально приходили послушать молодого музыканта. Даже подвыпившие мастеровые, проходя мимо церкви, останавливались, а девушки пытались проникнуть на хоры, посмотреть поближе, как местный виртуоз выплясывает соло на ножной клавиатуре.

Играл он еще чаще, чем шатался по городу. Особенно любил дневные часы, когда народ работал, а городские улицы словно вымирали. Тогда будущий классик с особым тщанием разбирал самые трудные пассажи и сочинял, подражая уважаемым мастерам.

Какими они были, самые ранние сочинения великого композитора?

Первый из биографов, И. Форкель, высказывался о юношеских опусах Баха весьма строго, называя их неудачными.

По его мнению, Бах, «как и все те, кто вступает на эту стезю без педагога, поначалу вынужден был пробовать свои силы в этом деле наобум, как получится. Беспорядочно пробегать по клавиатуре вверх и вниз или же перескакивать с одних клавиш на другие, хватая обеими руками все, что только можно взять десятью пальцами, и продолжать в таком духе до тех пор, пока волею случая не наткнешься на какое-нибудь созвучие, на котором вроде бы можно остановиться, — вот “художества”, которые роднят всех начинающих самоучек.

Если они и дальше будут действовать все таким же образом, из них выйдут, так сказать, пальцевые сочинители, “оседлавшие клавиатуру” (как говаривал Бах в более зрелом возрасте), не более того. То есть не музыкант будет предписывать своим пальцам, что им следует делать, а, наоборот, пальцы будут диктовать ему, что он должен занести на нотную бумагу. Но Бах недолго пребывал на этом ложном пути. Вскоре он почувствовал, что вечной беготней по клавиатуре и бездумным перескакиванием с одних клавиш на другие ничего не добьешься, что тут необходима упорядоченность и связность движения мысли и что для обретения этой упорядоченности нужно руководствоваться какими-то указующими вехами. Таким руководством стали для него скрипичные концерты Вивальди, которые в ту пору как раз только что вышли из печати».

Но не один Вивальди, бывший всего на семь лет старше, служил образцом Баху. С неменьшим тщанием юный Себастьян штудировал партитуры Брунса, Райнкена. Особенно он ценил датчанина Букстехуде. Сочинения последнего, замешанные на датских интонациях и проникнутые вольным воздухом

ганзейского города Любека, звучали в патриархальном тюрингском Арнштадте, мягко скажем, странновато. Настоятель, проходя по пустому храму, нет-нет да и вздрагивал от какого-нибудь особенно терпкого созвучия. Подняв голову, долго вглядывался наверх, где на хорах виднелась спина органиста, и пожимал плечами. Иногда он даже, сердито сопя, поднимался на хоры и спрашивал: нельзя ли играть поспокойнее, и, получив в ответ невразумительное мычание, спускался, а вслед ему вновь неслись диковинные созвучия.

Но каким бы непривычным и жестким ни казался обывателям стиль Баха, благодаря постоянно звучащей музыке, Новая церковь стала весьма многолюдна. Настоятелю это нравилось, и он закрывал глаза на недостаточно кроткий нрав своего органиста.

Однако в августе 1705 года произошло нечто, совсем неподобающее. Из протокола консистории города Арнштадта вырисовывается такая картина.

Поздно вечером господин органист шел, как обычно покуривая трубку, мимо главной площади города. Напротив ратуши лежала старинная каменная плита, называемая Длинным Камнем. Это был символ самоуправления города Арнштадта. Нагреваясь за долгие летние дни, он привлекал любителей вечерних посиделок. И сейчас на нем расположилась группка хористов, галдящая, будто стая воробьев. Бах присмотрелся — компания состояла из самых отъявленных нерях и бездарей, люто ненавидящих его за постоянные придирки и упреки. Он хотел свернуть в переулок, но в последний момент передумал. Насупившись и сжав покрепче рукоять шпаги, двинулся прямо на них. Они замолчали. Один из них, прыщавый фаготист Гайерсбах, держал в руках толстую суковатую палку. Себастьян поравнялся с сидящими, и в тот же момент фаготист вскочил и, задыхаясь от ненависти, прошептал:

— Вы зачем меня обзываете?

Бах резко остановился:

— Что вы имеете в виду?

— Вы на репетиции назвали меня фаготистом-пискуном! Все слышали!

— Ничего не могу поделать с этим, если ваш фагот пищит и скрипит, будто несмазанная телега! Но вас лично я не задевал.

— Кто обругал мои вещи, тот обругал и меня. А этого я уж не потерплю! Так и знайте!

— Занимались бы больше, чем нести чушь! — пробурчал Бах и хотел было идти мимо, но длинный Гайерсбах, преградив ему дорогу, замахнулся палкой. Видя такую непочтительность, органист опешил и, не помня себя от ярости, выхватил шпагу.

Первый удар фаготист отбил палкой, второй зацепил его вскользь. Третий мог оказаться роковым для истории западноевропейской музыки, так как убийство, скорее всего, поставило бы крест на музыкальной карьере Баха. Но остальные хористы, ошарашенно взиравшие с камня на происходящее, наконец, пришли в себя и растащили драчунов.

На следующий день прямо с утра Себастьян отправился в консисторию жаловаться на фаготиста. Тот не остался в долгу.

Документ, фиксирующий судебное разбирательство между музыкантами, цитируют так или иначе почти все баховские биографы. Можно, конечно, отослать читателя к какой-нибудь из книг или пересказать вкратце, но уж больно интересен язык оригинала. Поэтому позволим себе использовать здесь этот замечательный образец юридической мысли начала XVIII века.

В то время протоколы допросов имели определенную форму. Суд назывался «мы» (Nos по-латыни), обвиняемый «он» (Ille).

Акт от 14 августа 1705 г.

Ученику Гайерсбаху зачитывается жалоба органиста Баха.

Он: Отрицает, что приставал к подавшему на него жалобу Баху, а [дело, мол, было так:] его позвал сапожник Ян на крестины своего ребенка, и вечером, когда они болтали с крестными, по улице проходил Бах с курительной трубкой во рту. Гайерсбах оного спросил, признается ли он в том, что называл его фаготистом-пискуном, а так как тот не мог сего отрицать, он, Бах, тут же обнажил оружие, так что Гайерсбаху пришлось защищаться, а то он бы не уцелел.

Отрицает, что оскорблял Баха, но, дескать, вполне возможно, что, когда вооруженный Бах на него набросился, он, может быть, и [в самом деле] оного ударил.

Бах: Факт остается фактом, что тот первый оскорбил его и ударил, из-за чего он и был вынужден взяться за оружие, ведь больше ему нечем было защищаться.

Гайерсбах: Не припомнит, чтоб оскорблял Баха.

Хоффман ([после того как] ему напоминают, что он должен говорить [только] правду): Не знает, как они друг с другом сцепились, но когда [он] увидел, что Гайерсбах ухватился за эфес (Бах держал его в руке [наготове]) и что Гайерсбах в этой потасовке упал, тогда он, понимая, что тут и до беды не далеко, ведь Гайерсбах может наскочить на лезвие, вмешался, разнял их и стал их уговаривать разойтись по домам, после чего Гайерсбах отпустил рукоятку, ту, что он до этого схватил обеими руками, и пошел прочь с такими словами: он, мол, ожидал от Баха лучшего

[поведения], но теперь видит нечто другое, на что Бах ответил, что так этого не оставит.

Шюттвюрфель: Его, говорит, по ошибке вызвали свидетелем, ибо он при этом не был, а был [в это время] дома.

Решение: В ближайшую среду [всем] надлежит явиться (в консисторию] еще раз.

Акт от 19 августа 1705 г.

Органисту Баху указывается, что, поскольку ученик Гайерсбах на последнем допросе отрицал, что именно он начал драку, и утверждал, что все началось с того, что Бах обнажил оружие, постольку ему, Баху, надлежит представить доказательства, что первым начал [драку] упомянутый ученик.

Он: Может доказать это с помощью своей кузины [Барбары Катарины] Бах, если только показания лица женского пола могут быть признаны удовлетворительными.

Мы: И все же он мог бы между тем признать, что называл Гайерсбаха фаготистом-пискуном, а из-за подобных насмешек и выходят всякие такие неприятности, тем более что о нем и без того известно, что с учениками он не ладит и что он утверждает, будто его дело — только хорал, а [остальные] музыкальные пьесы в его обязанности не входят, с чем, однако, никак нельзя согласиться, ибо он обязан помогать во всяком музицировании.

Он: Да он и не станет отказываться, если только будет [приглашен] музикдиректор.

Мы: Жить надо [мирясь] с несовершенствами, а с учениками нужно ладить, и не следует портить друг другу жизнь.

Решение: Вызвать кузину, и пусть оба снова явятся [в консисторию] в ближайшую пятницу.

Разбирательство длилось две недели. Наконец, уже ближе к сентябрю дело спустили на тормозах, и Баха вместе с Гаерсбахом оставили в покое. Но через два месяца, в ноябре, когда все западнохристианские церкви начинают готовиться к Рождеству — драчливый органист попросил отпуск.

Вот уж не вовремя! Как можно покинуть свой пост в самое горячее время? Рождество и Пасха — отчетный период для приходского органиста. Но Бах находит себе замену — двоюродного брата и упрашивает консисторию отпустить его ровно на четыре недели. Он вернется как раз незадолго до Рождества и успеет подготовиться к торжественному богослужению.

Получив разрешение, он тут же покинул Арнштадт и двинулся на север. Путь его лежал в бывшую «столицу» Ганзейского союза, Свободный город Любек. Бах знал, что в

начале декабря там состоятся торжества, посвященные памяти императора Леопольда I. Особой привязанностью к покойному наш герой не отличался, но в программе торжеств планировался концерт его кумира, самого Букстехуде.

Глава восьмая.
ДАТЧАНИН ИЗ МАРИЕНКИРХЕ

Один из самых уважаемых органистов того времени, старше Баха почти на полвека (1637–1707), Дитрих Букстехуде, наряду с И. Пахельбелем и Г. Бёмом, считался отцом-основателем важнейших форм органной музыки — токкаты, фантазии и прелюдии.

Родившись в Дании и прожив там тридцать лет, он эмигрировал в немецкий Свободный город Любек. Получил тамошнее гражданство и устроился в главную церковь города — Мариенкирхе. Святая Мария явно покровительствовала органисту. Все церкви, в которых он служил в течение своей долгой жизни, носили ее имя. Сначала храм в Хельсингборге, затем в городе Гамлета — Эльсиноре и, наконец, в Любеке, где он проработал почти сорок лет и прославился на всю Европу.

Помимо игры на органе, Букстехуде исполнял в любекской Мариенкирхе прозаическую обязанность веркмейстера (счетовода). Заполненные его красивым почерком расходные книги до сих пор хранятся, как реликвии, в музее. Кроме счетов в этих книгах содержится поэма композитора, в которой он благодарит правительство города за полученную премию в 25 талеров.

Букстехуде давал каждый год по пять больших концертов. Идея эта являлась частью свода любекских законов. Протокольная церковная книга за 1673 год гласит: «Всякий, кто в будущем будет принят в число городских музыкантов, должен без какого бы то ни было вознаграждения принять участие в пяти музыкальных вечерах с органом». Музыканты всех церквей проводили эти обязательные концерты, но только музыкальные вечера (Abendmusiken) в Мариенкирхе стали знаменитыми далеко за пределами Любека. Поэтому горячее стремление Баха попасть на концерт Букстехуде не выглядит удивительным.

Непонятны некоторые практические моменты, связанные с проведением концертов в храме Святой Марии. «Пять раз в год» не привязывались к определенным церковным праздникам, но почему-то всегда выпадали на самое холодное время — в середине зимы. К тому же начинались они строго по окончании воскресного послеобеденного богослужения, которое длилось не менее трех часов. А храмы в те времена отапливались исключительно дыханием прихожан. Представим, каково это: сидеть или стоять три часа фактически на морозе. Ведь зимы в

Европе тех времен были значительно холоднее, чем сейчас.

И вот после трехчасового испытания эти люди оставались мерзнуть еще час — они слушали концерт. Почти в полной тьме, ведь солнце зимой садится рано, а свечи дороги и их используют только для освещения нот музыкантов.

Слушательский героизм объяснить можно — как уже говорилось, музыка в лютеранской Германии имела чрезвычайно высокий статус. Но почему бы не назначить концерты, если их всего-то пять, на другое, более комфортное время, скажем, на весну или хотя бы на осень?

В традиционном обществе к обычаям не принято относиться критически. Так, значит, так. Только через восемьдесят лет после введения закона о «Пяти концертах» и через три года после смерти Баха один любопытный любекский кантор, по имени Рютц, решил выяснить причины этой странной, неудобной традиции. Он опросил всех местных старожилов и получил не менее странный ответ: якобы когда-то, во времена расцвета Ганзы, купцы приходили в Мариенкирхе послушать орган перед тем, как идти на биржу. Такое объяснение не удовлетворило ни Рютца, ни современных историков-музыковедов. Но, по-видимому, разгадки уже не найти, если только не выплывет какой-нибудь новый документ, затерявшийся в архивах.

Итак, замершие прихожане оставались, стуча зубами, слушать музыку. Их собиралось великое множество. Во избежание беспорядка, приходилось нанимать охрану из числа стражников городского совета. В журнале, издаваемом служителями Мариенкирхе, печатались отчеты о концертах. Среди программ, воззваний и стихотворений к случаю (например, в честь какого-нибудь влиятельного лица или с пожеланием благ городу Любеку) можно найти такую информацию: «Была приставлена стража, за что им, как полагается, уплачено 6 марок».

Правда, по воспоминаниям современников, сия мера не спасала от бесчинств и неприличий. Тот же Рютц пишет: «Отвратительный шум беспокойной молодежи и необузданная беготня, суета и выкрики на хорах лишают музыку всякой приятности, не говоря уж о грехах и беззакониях, которые творятся под покровом темноты и слабого света».

Abendmusik 2 декабря 1705 года, на котором присутствовал Бах, собрал неслыханное количество народа. Руководство Мариенкирхе поняло: стражниками городского совета не обойтись, и спешно вызвало подкрепление — двух капралов и восемнадцать рядовых. В программе стояли новые сочинения Букстехуде, исполняемые хором, органом и даже небольшим оркестром.

Интересно, как рассчитывал Бах время своего отпуска? У него ведь не было своего экипажа или даже лошади. Конечно, он неплохо зарабатывал в Арнштадте, а семьи еще не завел, но все равно не стал бы выбрасывать кучу денег на дорожные расходы. От Арнштадта до Любека почти пятьсот километров. На пеший путь в одну сторону потребуется две недели, а то и больше. Бах же отпросился всего на четыре. Неужели он собирался прийти прямо к концерту и, не отдохнув, пуститься в обратное путешествие?

Как бы то ни было, отсутствовал он не четыре недели, а гораздо больше, чем, разумеется, привел свое начальство в законное негодование. Такого большого срока для путешествия в Любек вовсе не требовалось. Бросать же службу ради праздного время провождения он вряд ли бы стал, учитывая его страстное желание постоянного самосовершенствования. Значит, нечто привлекало его в Любеке помимо концерта.

Попытаемся представить, кем был для него Дитрих Букстехуде.

Долгие годы музыковедческая традиция представляла Баха неким «завершителем» всех добаховских мастеров. Это звучит немного странно с точки зрения простого здравого смысла. То есть сто или даже двести лет подряд какие-то несчастные мастера писали «незавершенную» музыку? Современное баховедение немного изменило свой взгляд, и теперь тот же Букстехуде уже больше воспринимается как самостоятельная величина, а не предтеча гения.

На самом деле каждый художник имеет свой тип дарования, независимо от величины последнего. Кто-то изобретает новые идеи, а кто-то улавливает нечто, витающее в воздухе, и доводит его до совершенства. Сочинения творцов второго типа больше похожи на «продукт», хотя имчасто не хватает глубины «изобретателей». К Баху это никоим образом не относится, но и он нуждался в чужой музыке для вдохновения, это непреложный факт. И творчество Букстехуде было для него в арнштадтский период одним из самых сильных питающих родников. Можно представить, с каким трепетом шел он на встречу со своим кумиром!

И вот, пройдя долгие мили, протолкнувшись сквозь толпу, он слышит знаменитого органиста «вживую», и это впечатление вовсе не разочаровывает его. Какие мысли могли прийти в голову практичному тюрингцу? Наверное, о том, как поучиться у любимого мастера, поработать его помощником, а может, в будущем и прийти ему на смену. Любек — ганзейский город и весьма перспективный, а Мариенкирхе — его главный храм.

Букстехуде же стар, ему почти семьдесят.

Тут же выясняется, что стать преемником главного любекского органиста проще, чем можно было бы себе представить. Проще и сложнее одновременно.

Сорок лет назад Букстехуде получил любекское гражданство, надеясь занять место органиста в главной церкви города, освободившееся после смерти известного органиста Франца Тундера. Для этого ему пришлось дать городскому магистрату обещание жениться на дочери Тундера, согласно обычаю, существующему в цехе музыкантов. Это был вариант средневековой социальной защиты — брать в жены вдову или дочь предшественника. Если же умерший оставлял после себя сыновей-музыкантов — они участвовали в конкурсе на место отца вместе с другими претендентами.

Разумеется, Букстехуде женился на Анне Маргерите Тундер. Сыновей им Бог не дал. Из семи дочерей выжило только три, и старшая была не замужем. Чувствуя приближение смерти, прославленный датчанин позаботился о дочериной судьбе и попросил магистрат обязать следующего органиста Мариенкирхе взять ее в жены.

Мы уже не сможем узнать, какую внешность имела фрейлейн Букстехуде. Навряд ли она отличалась особенной красотой, иначе, наверное, не осталась бы в девицах до двадцати восьми лет. Ее вроде уже неоднократно сватали — за Генделя и Маттесона. Правда, точно это не подтверждено. Как и сватовство Баха. Вообще, факт личного общения Баха и Букстехуде не отражен ни в одном из документов. Но ведь что-то держало Баха в Любеке так долго? Ушел он в ноябре 1705-го, а обвинительное заседание консистории, разбирающее факт его самовольной отлучки, датируется 21 февраля 1706 года.

Вероятно, он переживал сильнейшие душевные метания. Хотелось и вдоволь поучиться у своего кумира, и занять хорошее место в интересном городе, но некрасивая Анна Маргрета Букстехуде (тезка своей матери) была к тому же немолода. А в Арнштадте композитора ждал гостеприимный дом Регины Ведерман, имевшей к роду Бахов самое близкое отношение. Ее сестра когда-то вышла замуж за известного музыканта — Иоганна Михаэля Баха, двоюродного дядю Себастьяна. Его сочинения наш герой знал наизусть с детства. Но не только музыка влекла молодого композитора к семейству двоюродного дяди. К моменту приезда Себастьяна в Арнштадт Иоганн Михаэль уже скончался, оставив юных дочерей со звонкими красивыми голосами. Они обожали гостить у тетушки Регины и музицировать вместе с Себастьяном. Он сильно привязался к своим кузинам — Катарине

Барбаре (именно она выгораживала его на суде в консистории) и ее младшей сестре — Марии Барбаре.

Зачем же Бах тянул время? Пользуясь моментом, учился у своего кумира, или все же пытался найти общий язык с бедной фройляйн Букстехуде, которую злые языки окрестили Orgelbraut (Органная невеста)?

Она была ученицей отца и владела клавишными инструментами на хорошем профессиональном уровне, но не могла извлечь никакой выгоды из своего умения. Германское общество тех времен не жаловало женщин-музыкантов. Потому и в генеалогическом древе Бахов нет женских имен. Во Франции, в не менее известной династии Куперенов, нет-нет да и попадались женщины, зарабатывающие игрой на клавесине, а то и сочиняющие, а в Германии — нет. Не повезло Анне Маргрете Букстехуде!

Некоторые баховеды допускают вероятность совместного музицирования Себастьяна и Анны Маргреты. Представим, как это могло случаться.

Девица не самой первой молодости — двадцать семь, а по некоторым источникам — тридцать один год. Для двадцатилетнего юноши это уже — глубокая старость. Твердой походкой она входила в гостиную. Дочери музыканта некогда учиться танцам и прочим изяществам — ведь помимо многочасовых ежедневных упражнений на клавесине нужно помогать матери по хозяйству. Зато инструмент звучит в ее руках не хуже, чем у иных мужчин. Она садится рядом с Себастьяном — совсем близко, чтобы играть в четыре руки, — и раскрывает ноты своего отца. В манере уверенной игры узнается отцовская школа, а когда Анна Маргрета сидит рядом — хорошо видны только руки, и они красивы. Да и сама девушка не так уж дурна. Себастьян, впрочем, не слишком понимает в женской красоте. Вот голос он бы оценил, но фройляйн Букстехуде почти всегда молчит, а говорит только односложно и полушепотом. В какой-то момент юноша, потрясенный величием звуковой картины, исходящей из-под девичьих пальцев, уже почти готов полюбить их обладательницу. Она чувствует возникшее расположение, ответный порыв охватывает ее. Решительно захлопнув отцовскую партитуру, девица открывает лирическую песню о любви и начинает петь… лучше бы она не делала этого. У нее есть вокальное мастерство, но тембр голоса! Он приводит Баха в бешенство, как фальшь нерадивых учеников. Еле сдерживаясь, чтобы не нагрубить девице, он предлагает снова вернуться к игре в четыре руки, но задушевное общение разрушено, и даже величественные контрапункты Букстехуде уже не умиротворяют

душу, как прежде.

Разумеется, не существует никаких доказательств подлинности этой сцены. Но ее можно вывести из свойств личности Баха. Не вызывает никаких сомнений: композитор воспринимал мир через звуки. Он не выносил музыкального несовершенства и, не задумываясь, шел на конфликт, если не мог найти способ улучшить звуковую картину. Здесь очень характерен уже упомянутый случай с хором и бездарным фаготистом. А также наличие красивых певческих голосов у обеих будущих жен Иоганна Себастьяна.

Но подведем итог самовольной отлучки. Некоторые исследователи считают, что Бах вовсе не сидел в Любеке безвылазно. Возможно, он успел сходить и в Люнебург — навестить глубоко почитаемого им Бёма. Бесспорно одно: органистом Мариенкирхе после Дитриха Букстехуде стал не Бах, а некий Шиффердеккер. Он и женился на дочери покойного. Себастьян же вернулся в Арнштадт, где его ожидала неприятнейшая встреча с консисторией.

Глава девятая.
КОНФЛИКТ ЗВУКОВОГО И ВИДИМОГО

Консистория… Административно-церковное учреждение, контролирующее все и вся: успеваемость учеников в приходской школе, добропорядочность граждан, стиль музыки, исполняемой на богослужениях… Почти инквизиция, правда, сжигать народ члены консистории все же не имели права. Хотя инквизиторы тоже никого не сжигали, просто передавали светскому суду тех, кто, по их мнению, заслуживал костра.

Впрочем, представлять работников консистории бездушными чиновниками, ничего не понимающими в искусстве и только ждущими повод обидеть музыканта, было бы в корне неверным. В ряду имен секретарей этой организации в Арнштадте стоит имя Соломона Франка, чья духовная поэзия повлияла на Баха. Все-таки время, породившее Баха, отличалось от нашего. Чиновники, политики и монархи — все так или иначе могли читать музыкальные символы. Современный русский органист Александр Майкапар, анализируя «Музыкальное приношение» Баха, написанное на тему короля Фридриха II, подчеркивает глубокую осведомленность монарха в музыкальном искусстве: «… композитор и король обменялись своего рода любезностями: Фридрих II дал Баху тему в стиле композитора, последний же сымпровизировал ричеркар в стиле берлинской школы, к которой как композитор принадлежал сам король».

Тем не менее музыкальная «продвинутость» чинов консистории не означала их лояльности. Загулявшего работника они принялись допрашивать со всей строгостью.

Виноватым себя Бах вовсе не чувствовал. Он ведь нашел себе замену перед поездкой. Его двоюродный брат Иоганн Эрнст достойно провел все крупные праздники. А в Любек Себастьян ездил вовсе не развлекаться, а совершенствовать свой профессионализм. Начальство, однако, объяснения органиста-самовольщика не удовлетворили.

Протокол заседания консистории. — Арнштадт, 21.11.1706 г.

Допрашивается органист Новой церкви Бах относительно того, где он недавно пробыл так много времени и у кого на сие получил дозволение.

Он: Был в Любеке, с тем чтобы там узнать кое-что по части своего искусства, но предварительно испросил на то дозволение у господина суперинтендента.

Господин суперинтендент (И.Г. Олеариус): Он просил таковое

только на 4 недели, отсутствовал же чуть ли не в 4 раза больше.

Он: Надеется, что тем временем тот, кого он здесь поставил [вместо себя], справлялся с игрой на органе настолько [хорошо], что по сему поводу не могло быть никаких нареканий.

Мы: Ставим ему на вид, что до сих пор он делал в хорале много странных вариаций, примешивал к оному много чуждых звуков, что приводило общину в смущение. В будущем, если он вздумает вставить какой-нибудь чужеродный тон, то пусть [как следует] выдерживает оный, а не перебрасывается слишком поспешно на что-нибудь другое, а тем более не следует, как он до сих пор имел обыкновение делать, играть перечащий тон.

Наряду с этим, совсем уж поразительно и скверно, что [у нас] до сих пор вовсе не было [совместного] музицирования, чему причина [именно] в нем, поскольку он не желает ладить с учениками; а посему пусть он скажет, намерен ли он играть с учениками не только хорал, но еще и фигурации. Ибо нельзя же держать ему [впридачу еще и особого] капельмейстера. Коли он этого делать не хочет, пусть заявит о сем [четко и] категорически, дабы можно было [все] устроить по-другому и взять на [сию] должность кого-нибудь, кто станет сие делать.

Он: Если ему дадут дельного руководителя, он готов играть.

Решение: Дать восьмидневный срок, после чего потребовать от него окончательного заявления.

К делу сему: Является ученик Рамбах, и ему тоже выносится порицание — по поводу беспорядков, каковые до сих пор бывали в Новой церкви между учениками и органистом.

Он: Органист Бах все время играл слишком длинно; когда же ему было на то указано господином суперинтендентом, он ударился в другую крайность и стал играть слишком коротко.

* * *

Злосчастный поход к Букстехуде стал последней каплей в переполненной чаше терпения церковного начальства. Баху припомнили все спорные моменты: от недоброго отношения к школьникам до слишком смелого стиля импровизаций. Впрочем, огромное количество обвинений не вызвало у него ни малейшего чувства вины, а только крайнее раздражение на непонятливых начальников. Какой смысл в этих глупых правилах? Он ведь совершенствовался в своем мастерстве, чтобы лучше прославлять Бога. Разве лучше было оставаться на прежнем уровне, зато исполнять все небесспорные мелочи, предписанные людьми?

Не вспоминается ли здесь Христос, отстаивающий дух

Закона, перед фарисеями, почитавшими букву?

…Отношения с консисторией снова накалились, благодаря неуживчивости композитора. Характер Баха видится нам далеко не ангельским, а взгляд на некоторые портреты и вовсе дорисовывает образ разгневанного упрямца.

Можно поискать объяснение баховскому характеру в модном нынче зодиаке. Действительно, Овен — самый взрывной и упрямый знак. Но для Баха несвойственно вспылить по пустячному поводу. Его помнили многие, как интересного, легкого в общении человека, с прекрасным чувством юмора. А терял самообладание и шел на конфликт он исключительно ради лучшего звучания музыки. Оттого и грубил нерадивым ученикам. Его слух просто не переносил музыкального несовершенства, оно доставляло ему физические страдания. По-видимому, великий композитор был сверхаудиалом. Именно этим свойством личности, а вовсе не скандальным характером объясняются стычки с начальством, не обеспечивающим композитора достойными исполнительскими силами. Как пишет его младший современник К.Ф. Крамер в своем очерке «Человеческая жизнь», «он терпеть не мог ничего половинчатого, кособокого, нечистого, незавершенного, несовершенного. Короче, он… больше всего на свете… ненавидел неразрешенный диссонанс».

Осталось похожее на анекдот воспоминание одного из сыновей Баха, пересказанное тем же Крамером. Будучи уже почтенным отцом семейства, Себастьян завел привычку засыпать под игру на клавире своих старших детей, овладевших к тому времени искусством импровизации. Таким образом, он получал перед сном двойное удовольствие: слушал качественную музыку и радовался достойным преемникам.

Однажды очередь вечернего прелюдирования выпала Филиппу Эммануэлю, а ему ужасно хотелось погулять на улице. Но, зная характер отца, играл он старательно, хотя солнце неумолимо садилось, отнимая минуту за минутой от желанного гулянья.

Мы видим, как маленький Эммануэль сосредоточенно пытается усыпить строгого папашу, как прелюдирует то нарочито монотонно, то, испугавшись, что его тайные замыслы станут явными, торопливо вставляет замысловатый пассаж. Отец, чувствуя некоторое напряжение в игре сына, скидывает дремоту и начинает задавать вопросы. А солнце все ниже. Эммануэль, пряча глаза, следит за стилем своей импровизации, стараясь не допустить ни малейшей неровности, и — о радость! — отец засыпает. Уже не думая о музыке, мальчик прислушивается — нет сомнений, дыхание ровное. Вдруг слышится мощный храп. Вне

себя от счастья, Эммануэль бросает играть, не разрешив диссонирующего аккорда, на цыпочках крадется из отцовской спальни и мчится на улицу. В тот же миг от неразрешенного диссонанса отец просыпается. Несовершенство обрушивается на него, словно ушат холодной воды, вылитой за шиворот. Некоторое время он терпеливо ожидает возвращения сына, думая, что тот отлучился по нужде. Но Эммануэля нет, и Себастьян в крайнем раздражении вылезает из теплой постели (а топили тогда плохо), надев башмаки, тащится на улицу, находит там «прогульщика» и отвешивает ему смачный подзатыльник. После чего, вернувшись в спальню, разрешает злополучный аккорд и с чувством выполненного долга, засыпает.

А еще у Баха была странная привычка. В то время городские нищие ввели моду непрерывно причитать при виде потенциального благодетеля. Представьте себе «мы-сами-не-местные» исполняемое скороговоркой на одной ноте, будто псалмопевец в церкви. Благообразный Иоганн Себастьян всегда подходил к таким и начинал «играть» на них, будто на музыкальном инструменте. Со стороны это выглядело как изощренное издевательство.

Он задумчиво открывал кошелек и зависал над ним, слушая, как нытье усиливается. Потом принимался рыться в кошельке, следя, как меняется тон причитаний. Потом он якобы передумывал подавать милостыню или невыносимо долго перебирал монеты, от чего причитания еще больше увеличивали громкость. Потом он бросал нищему мелкую монетку и вновь начинал рыться в кошельке, слушая, как вопли совершают самые разнообразные модуляции. В конце же вознаграждал усилия попрошаек целой горстью мелочи, «что влекло за собой полнейшее разрешение накопившихся неблагозвучий и совершенное, удовлетворительнейшее кадансирование».

Эта довольно неожиданная подробность еще раз подтверждает сверхпогруженность Баха в мир звуков. Он был аудиалом, как и подобает композитору, но аудиалом редкостным, даже если сравнивать с другими классиками. Может быть, именно поэтому в его музыке вообще нет «слабых», проходных мест.

Источник, сообщающий о его опытах с нищими, заслуживает доверия. Это «Музыкальный альманах», изданный в Берлине в 1796 году.

Разумеется, психологические особенности, способствующие созданию шедевров, несли немало неудобств их обладателю. Но было бы неверным представлять Баха этаким существом не от мира сего. Он твердо стоял на земле. Вел с бухгалтерским тщанием записи доходов и расходов, всегда требовал себе

достойного жалованья.

Одно из обвинений консистории после любекской «самоволки» Себастьяна вовсе не относилось к области музыки. Ему вменили в вину присутствие на хорах посторонних лиц женского пола. Одна из любопытствующих девушек все-таки смогла увидеть вблизи виртуозное соло, исполняемое ногами на огромной деревянной клавиатуре. Ее звали Мария Барбара Бах. Кузина, младшая сестра той самой Катарины Барбары, что выгораживала Себастьяна на суде по поводу драки с бездарным фаготистом. Вспыльчивый кузен проявлял к молоденькой Марихен повышенный интерес.

Чем же закончилось страшное разбирательство? Да ничем особенным. Получив строгое внушение, непокорный органист вновь приступил к исполнению обязанностей. Великие и грозные Nos («мы») так и не решились наказать Ille («его»).

Арнштадтским властям показалось невыгодным терять Баха. Вспомним: хороший музыкант являлся в то время политической валютой, а тут речь шла о весьма крупной купюре. Уже в первый год своей работы в Новой церкви Бах, силами все тех же ленивых школьников и студентов, исполнил кантату собственного сочинения. «Ты не оставишь души моей в аду» — эти слова, пропетые глубоким сочным басом солиста, прозвучавшие после мощного инструментального вступления, буквально перевернули души слушателей. В храме воцарилась мертвая тишина, перестали шушукаться арнштадсткие кумушки и их юные отпрыски. Когда же, словно светлый голос небесного ангела, вступило сопрано, многие заплакали. Солирующий женский вокал — это было так непривычно и так чарующе!

Доподлинно неизвестно имя солистки. Возможно, это была та самая кузина. Мария Барбара обладала певческим голосом, и практичный Себастьян, скорее всего, захотел использовать его. Тогда становится вдвойне объяснимым недовольство консистории «посторонними на хорах». Девушка появлялась там регулярно и не с целью послушать орган, а для репетиций.

Мысль о введении женских голосов в духовные партитуры, куда прежде допускались только мальчики, уже давно приходила к Себастьяну. Нерадивые и слабоголосые школяры доводили бедного аудиала до бешенства. Впрочем, не одного только его. Время необратимо менялось. Гуманизм наступал, и «человечность» в музыке становилась все более актуальной. И конечно, сильные и тембристые женские голоса передавали эмоции не в пример убедительнее «бестелесных» детских.

Первым добиваться официального допуска женщин в церковный хор начал Иоганн Маттесон — один из неудавшихся

женихов дочери Букстехуде.

Прошли долгие годы, прежде чем он получил желаемое — только в 1716 году — и потом всю жизнь гордился своим достижением: «Я первый заменил мальчиков… тремя или четырьмя певицами; невозможно описать, какого труда это мне стоило и как много доставило неприятностей…»

Помимо кантаты, Бах опубликовал уже упоминавшееся «Каприччио на отъезд возлюбленного брата». Его третья часть («Всеобщая скорбь друзей»), выполненная в форме чаконы, впечатлила уже не обывателей, а музыкантов-профессионалов.

Появились и другие достойные произведения. Среди них та самая органная Токката и фуга ре-минор BWV 565, чью невероятную популярность доказывает использование ее мелодии в рингтонах мобильников. Правда, полюбившееся слушателям XX и XXI веков произведение современники Баха никак не отметили. Может быть, этот факт в числе прочего подтолкнул некоторых музыковедов к мысли, что данный шедевр не принадлежит Баху[9].

Итак, молодой композитор становился все более известным. Такой ход событий выглядит закономерным, ведь Бах не только имел талант и редкостное трудолюбие, но к тому же постоянно получал поддержку от самого влиятельного и многочисленного музыкального клана Германии. Бахи и их друзья попадались всюду. Себастьян только вернулся в Арнштадт, как его позвали на экспертизу органа в город Лангевизен. Не успело закончиться судебное разбирательство, как он получил еще одно приглашение: занять место органиста церкви Святого Власия в Мюльхаузене.

Около месяца, пока шло официальное подтверждение, Бах честно работал, стараясь не попадаться на глаза членам консистории, но мысли его уже витали далеко от Арнштадта. Когда 29 июня 1707 года подтверждение все же пришло — он торжественно и гордо вернул арнштадским властям ключ от органа и в тот же день уехал. Покинула Арнштадт и его любимая кузина — Мария Барбара. Их ждал город Томаса Мюнцера.

А в Арнштадте строптивого органиста быстро забыли. Его имя исчезло из арнштадтских справочников, а произведения — из концертных программ на целых полтора столетия. Бахов в городе помнить продолжали, а самого выдающегося из них будто бы не существовало. Тишину забвения нарушил Ференц Лист в 1878 году, исполнив для арнштадской публики фугу великого мастера. А еще позднее, уже в XX веке, на стене дома в переулке Якоба, 13/15 появилась мемориальная доска, сообщающая о проживании там великого И.С. Баха.

Прав был Гёте, ценя Тюрингию. Действительно, где еще найдешь землю, столь густо поросшую легендами, историческими и культурными ценностями?

Мюльхаузен, куда переехал вспыльчивый молодой музыкант, не являлся исключением. Заложенный как небольшая деревенька еще при Карле Великом, он рос и набирал силу, оставаясь в собственности германских монархов. В 974 году для размещения королевского двора в нем построили замок. Веком позднее Мюльхаузен приобрел статус имперского города — civitas imperatoris.

«Имперский». Сразу представляются дворцы, богатые убранства. Кареты, величественно движущиеся по широким улицам, мощенной хорошо обработанными камнями… но перед нами лишь одно из заблуждений.

Никакого отношения к внешнему виду название не имело, хотя роскошь и не исключалась. Просто город подчинялся кайзеру напрямую, в обход местных феодалов — князей и герцогов. С XIII века такие города покупали себе у императора различные права и привилегии, выстраивая с их помощью почти полную политическую независимость. Самостоятельнее были только свободные города, вроде Любека, но их никто и не защищал, кроме самих горожан. Имперские же города находились под защитой монарха, которую оплачивали налогами и обязательной службой в императорской армии.

Защита от внешних нападений волновала горожан не меньше хлеба насущного. Еще во времена Амвросия Баха, отца Себастьяна, честные граждане страдали от разбойных банд — наследия Тридцатилетней войны. А уж раньше и подавно. Богатые и процветающие города постоянно находились под угрозой нападения менее удачливых соседей.

Один из таких набегов породил мюльхаузенскую легенду, превратившуюся впоследствии во фразеологизм. «Слепой гессенец» — так говорят в Германии о глупом человеке. По преданию, однажды соседи тюрингцев, гессенцы, внезапно напали на Мюльхаузен. Горожанам пришлось туго. Уже полегли многие, а враг все наступал. Так продолжалось, пока от отряда защитников осталась лишь мизерная часть. Отчаяние охватило город, и тогда кто-то предложил остроумный выход: доспехи и одежду убитых скрепили и надели на палки. Каждый, кто мог двигаться, не исключая стариков и женщин, взял в руки по одному такому пугалу. Иные, покрепче телосложением, и по два. Когда эта толпа, приумноженная в несколько раз за счет фальшивых рыцарей, вышла за ворота — гессенцев охватил страх. Не разглядев обмана, они обратились в бегство.

Больше этой легенды известны исторические события, происходившие в Мюльхаузене за полтора столетия до рождения Баха, а именно: деятельность крестьянского вождя Томаса Мюнцера.

В советских учебниках истории этот деятель представлен более «правильным» персонажем, по сравнению с Лютером. Проклятия, которые Мюнцер отпускал в адрес последнего, очень помогали выстроить образ пламенного борца, так любимого коммунистической идеологией. Мюнцера представляли лидером бедноты, предшественником Маркса и почти атеистом.

Он действительно боролся с церковью, но не с верой. Весь язык его воззваний имеет корни в Священном Писании, а подписывался он: «Мюнцер с мечом Гедеона». Мюнцеровские речи потрясали слушателей самого разного толка — от крестьян и ремесленников до светлейших князей, от христиан до евреев и турок. На него ходили, как в XX веке — на мятежных рок-звезд. Уникальность его харизмы состояла в редком сплаве артистизма, визионерства и отличного образования. За плечами этого проповедника стояли университеты Лейпцига и Франкфурта, давшие ему помимо глубоких теологических познаний владение еврейским и греческим языками. Так что пролетарский вожак здесь не получается никоим образом.

Мюнцер любил эффектность. Должно быть, он смотрелся впечатляюще в своей кровавой мантии пророка на Вечном совете восставшего Мюльхаузена! А на одной из проповедей произошло нечто совсем удивительное: зарвавшийся протестант призвал слушателей к расправе над знатью, несмотря на присутствие в зале курфюрста Филиппа Мудрого с другими князьями. Светлейшие проявили удивительную толерантность. Они не только оставили оратора на свободе, но и обещали напечатать его проповедь. Только когда он перешел от подстрекательства к военным действиям, князья начали бороться с ним всерьез.

Не выступал Мюнцер и против частной собственности. В документах остались его слова: «Князь имеет право на восемь лошадей, а граф — на четыре». И о том, что «Слово Божие может быть не расслышано в убогости существования».

Великая война, затеянная Мюнцером, провалилась из-за неорганизованности и плохой боеспособности крестьян, да и сам он навряд ли имел талант полководца. Увидев поражение, бывший пророк бросил соратников и пустился бежать. Заскочив в чей-то пустующий дом, он залез в постель и притворился больным. «Нового Гедеона» обнаружили случайно и вернули все в тот же Мюльхаузен, где после пыток ему пришлось принять последнее причастие из рук ненавидимых им попов.

Таким мятежным, но не мыслящим себя вне христианской традиции рисуется образ крестьянского вождя из сохранившихся документов. Впрочем, коммунистических идеологов, создавших несколько другого Мюнцера, трудно упрекнуть во лжи. Разве только в акцентах, расставленных не вполне верно. Обычно работники идеологического фронта действовали тонко, вырезая неблагонадежные строчки из литературных произведений, переводя чуть-чуть по-другому труды философов. Даже вроде бы вполне безобидную биографию Баха работы Альберта Швейцера в издании 1964–1965 годов сильно купировали. Убрали куски, посвященные богословию, и откорректировали швейцеровскую интерпретацию музыки великого композитора. В частности, религиозные ассоциации немецкого автора были переделаны в общегуманистические, как более отвечающие атеистическому сознанию советского человека. Только в 2004 году книга вышла полностью. Повторная работа по поиску и восстановлению купюр и приведению перевода в полное соответствие с немецким оригиналом оказалась не менее кропотливой. Ее выполнила музыковед Христина Стрекаловская.

Глупо сейчас, находясь в XXI веке, обвинять прекрасных музыкантов и ученых — братьев Друскиных — в искажении замысла Швейцера. Они все же познакомили целое поколение советских людей с прекрасной книгой. А истина… Кто мог найти ее в те годы?

Кропотливый труд идеологов, растянувшийся не на одно десятилетие, привел к созданию так называемого «советского мифа» и, как следствие, особого «советского» мировоззрения. Под его влиянием работали и поддерживающие советский строй и отрицавшие его, в том числе музыковеды, изучавшие творчество Баха. Порой они были настолько далеки от исторического и культурного контекста, в котором существовал великий композитор, что напоминали продвинутых туземцев, нашедших инопланетный звездолет и пытающихся понять не только принцип его работы, но и причины, по которым он оказался на Земле.

Глава одиннадцатая. МЮЛЬХАУЗЕНСКАЯ КВАШНЯ

Себастьян покидал Арнштадт с неспокойной душой. Незадолго до отъезда ему стало известно о большом пожаре, случившемся в Мюльхаузене. По слухам, выгорело полгорода. Если сгорело его новое место службы — церковь Святого Власия, молодому органисту придется совсем туго. Обратно в Арнштадт его навряд ли примут после всего случившегося. К тому же место в Новой церкви занято Иоганном Эрнстом Бахом, который так хорошо замещал своего бродячего родича во время любекской «самоволки». Переигрывать обратно неловко, да и вряд ли возможно.

Можно себе представить чувства Баха, когда через две недели пути он въехал во многобашенный и многоворотный (более шестидесяти ворот) имперский город. Какое великолепие здесь царило совсем недавно!

Особо почитали музыку — в Мюльхаузене работали уважаемые композиторы: И. фон Бурк, И. Эккард и Р. Але. Последнего даже выбрали бургомистром — факт, говорящий о менталитете горожан более слов. Именно из-за этого сверхтрепетного даже для лютеранской Германии отношения к музыке сюда и вызвали Баха — ведь он уже успел обратить на себя внимание, а «сарафанное радио» тех времен, видимо, работало не хуже нынешнего Интернета. Впрочем, некоторые исследователи считают, что он появился в Мюльхаузене без приглашения. Узнав о смерти органиста и открывшейся вакансии, с блеском выдержал испытание.

И вот теперь композитор ехал, глядя на огромное пепелище. Сгорел весь центр города — самый красивый, богатый и густо застроенный.

Власиенкирхе уцелела. Выглядела она величественно, особенно на фоне многочисленных разрушений. Ее строгий серый цвет подчеркивал изысканность архитектурных форм, полукруглый портал выглядел роскошно. Правда, на тамошний орган нельзя было смотреть без слез — западали клавиши, не все регистры работали. А самое печальное — бюджет города разорен пожаром, теперь магистрат даже при самой огромной любви к музыке не сможет вкладываться в нее прежде помощи погорельцам.

Интересно, как сложатся отношения композитора со здешним начальством?

При сравнении арнштадтских протоколов, посвященных Баху, и отзывов о нем мюльхаузенских служителей церкви складывается четкое впечатление: речь идет о двух различных людях. «Нерадивый и строптивый», «не желает ладить с учениками», «примешивает к хоралу чуждые звуки, приводя общину в смущение» — это Арнштадт. В Мюльхаузене Себастьян оказывается крайне старательным, «рьяно принявшим на себя руководство музыкой в церкви».

Неужели Бах мог быть таким двуличным? Ни в коем случае! Во всех воспоминаниях он предстает честным и прямолинейным человеком, без склонности к интриганству. Но тогда непонятно, ради чего он смирил свою нетерпимость к плохому звучанию и не стал скандалить, как в Арнштадте, хотя мюльхаузенский магистрат поначалу наотрез отказался ремонтировать орган, несмотря на настоятельные просьбы нового органиста.

Неистовый Себастьян кротко мучился от свистящих и хрипящих регистров, от западающих клавиш. Вокальная музыка радовала не больше. Церковный хор пребывал в совершенно запущенном состоянии и настраивался с превеликим трудом, поскольку весь привычный уклад городской жизни сильно нарушился вследствие пожара. Горожанам было не до пения. Кто пострадал сам, кто помогал погорельцам из числа родственников или друзей.

Правда, оклад Баху назначили втрое больше, чем его предшественнику. Он составлял восемьдесят пять гульденов в год. Кроме денег, подразумевалась плата натурой: три меры пшеницы и несколько фунтов рыбы, а также всевозможные виды топлива — дрова (буковые и дубовые), шесть мешков угля и шестьдесят вязанок хвороста.

Годом раньше это показалось бы Себастьяну целым состоянием, но теперь он хмурился, прикидывая баланс своих средств. Расходы ему предстояли немалые — недавно состоялась помолвка с Марией Барбарой Бах. Здесь напрашивается объяснение внезапной кротости молодого композитора. Он просто влюбился, и яркость заигравшего всеми красками мира на время заслонила досаждающие звуковые несовершенства.

Денег все же катастрофически не хватало. Близилась свадьба, на которую приедет толпа родственников. Хоть невеста и принадлежит к тому же роду — это не сократит числа приглашенных, ведь Бахи многочисленны и страшно любят общаться.

Мы не знаем, досадовал ли Себастьян на своих родственников за их общительность. Навряд ли, ведь он и сам никогда не отказывался от приятных бесед. К тому же

многочисленные дядюшки, тетушки и кузены столько раз помогали ему в разнообразных городах и различных ситуациях. Выручили и теперь. Правда, помощь пришла совершенно случайно и от человека, не носившего фамилию Бах. В Эрфурте умер брат покойной матери Себастьяна, Томас Леммерхирт. У Себастьяна примерно в это время появилась траурная кантата «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit», которая исполнялась на отпевании. Скорее всего, поводом к написанию стала вовсе не смерть дяди, а неизгладимое впечатление от музыки Букстехуде, прозвучавшей на траурной службе по императору Леопольду. Но Бах получил наследство размером примерно в две трети его годового дохода.

Теперь ничего не могло помешать свадьбе, и жених принялся сочинять шуточный свадебный кводлибет — не мог же он оставить такое важное событие, как собственная свадьба, без творческого внимания. Премьера этого творения состоялась, видимо, на мальчишнике, и большинство «мальчишек» носило фамилию Бах, иначе они вряд ли справились бы с таким сложным музыкальным развлечением.

Текст кводлибета, разумеется, говорил о нелегкой доле жениха и об ожидающих его ужасах семейной жизни. Все повествование автор или авторы[10] закрутили вокруг близких по звучанию немецких слов: Бах (Bach) — ручей и (Backen) — выпечка. Вполне вероятно, таким образом почтили память родоначальника Бахов — пекаря Фейта. Другая версия: квашня (кадушка, корыто для выпечки) встречалась в дохристианских свадебных обрядах народов Европы. Ей отводилась роль испытательницы невинности невесты и благословительницы будущего безбедного существования молодоженов.

«Мне не нужны мачты или паруса, — говорится в кводлибете, — квашня (Backtrog) подойдет не хуже большого корабля. Но если вы захотите использовать Backtrog в качестве лодки, а не военного корабля, то вымокнете». «…Я, разумеется, не могу жаловаться… но глуп тот, кто предпочитает пить пиво, а не тонкие вина и бултыхаться Backtrog, а не плыть на корабле». Много там и другой веселой чепухи, контекст ее давно утрачен, вроде «кислого выражения на лице Саломеи», которую «жених щекочет вилкой». Возможно, имелась в виду одна из родственниц. Но есть и вполне понятные современному читателю фразы, например: «В моем портмоне живет рак, который съедает все мои деньги» или: «Большая женщина состоит из множества сплетен».

Музыка имеет легкий веселый характер. В определенный момент в ней начинают встречаться как бы «фальшивые» созвучия и «неправильное» ведение голосов. Эта особенность заставляла

многих исследователей, анализировавших Quodlibet, сомневаться в авторстве Баха. Ведь великий композитор не переносил небрежности голосоведения и прочих музыкальных «приблизительностей», которые нет-нет да и встретишь даже у известных музыкантов. Но после детального исследования венгерского музыковеда Яноша Хаммершлага появилось объяснение «оплошности» мастера, сделавшего из нарочитой небрежности выразительное средство, передающее сюрреалистическую картину: несчастного жениха, плывущего в квашне по бурному ручью.

Разумеется, кульминацией всех этих полифонических путешествий и запутанных сюжетов стала свадьба. Венчались кузены в церкви деревни Донрхайм близ Арнштадта — слишком многое связывало их с этим городом. Совершил обряд знакомый пастор Штаубер, друживший со многими представителями клана Бахов, а особенно с Региной Ведерман, теткой невесты. Ровно через два месяца пастор женится на тетушке Регине, получив от Баха великолепный свадебный подарок — «венчальную» кантату. Но пока что очередь Себастьяна и Марии Барбары.

Сохранившаяся запись в приходской книге гласит: «17 октября 1707 года достопочтенный господин Иоганн Себастьян Бах, холостой, органист церкви Св. Власия в Мюльхаузене, законный сын умершего в Эйзенахе достойного уважения известного муниципального органиста и музыканта Амвросия Баха, и достойная девица Мария Барбара Бах, законная младшая дочь блаженной памяти геренского муниципального органиста Иоганна Михаэля Баха, весьма достойного всяческого почитания и ставшего известным своим искусством, вступили в брак с согласия нашего милостивого повелителя, объявив об этом должным образом в Арнштадте».

Чувствовал ли себя счастливым молодой муж? Вполне, судя по буйству фантазии в кводлибете. Даже если он не писал текст сам, участие в такой грандиозной шуточной бессмыслице говорит о большом запасе веселья. Веселья, которому пока нечем омрачиться. Разве что известием о смерти Букстехуде… Но разве может умереть мастер подобного уровня? Сотни переписчиков копируют его творения, и сам Себастьян в их числе. А фройляйн Букстехуде теперь фрау Шиффердеккер. Сама того не желая, она дала хороший урок молодому композитору. Строить карьеру через брак — не его путь. Его душа не вынесет фальши точно так же, как слух не выносит пения нерадивых хористов. Он может жениться лишь по любви.

И вот, как награда за честный выбор, приходит признание его композиторского таланта. По-настоящему вовсе не так, как в

Арнштадте, где Баха считали юношей, подающим надежды, но нуждающимся в воспитании. В Мюльхаузене меньше чем за год исполняются пять его кантат, причем одна из них написана по заказу магистрата. Она звучит 4 февраля 1708 года на выборах, получив название «Выборной». Благодарный магистрат даже печатает ноты. Первая официально изданная кантата Баха! Кто знал, что она окажется единственной…

Но любезности мюльхаузенского начальства на этом не заканчиваются. 21 февраля 1708 года магистрат дает Баху почетное и ответственное поручение — руководить ремонтом органа церкви Святого Власия. Органные мастера беспрекословно слушаются молодого композитора, городское правительство готово выделить на реконструкцию столько денег, сколько он попросит. Себастьян настаивает на установке новых регистров. Он выступает не только как музыкант-ценитель, но и как инженер, прекрасно знающий техническую сторону вопроса.

Вот выдержки из его письменных указаний органным мастерам:

1. Нужно возместить нехватку нагнетаемого воздуха тремя новыми хорошими мехами, каковых хватило бы на оберверк, рюкпозитив и брустверк.

2. Имеющиеся в наличии четыре старых меха нужно — с более сильным нагнетанием воздуха — приспособить к новому 32-футовому унтерзатцу и остальным басовым регистрам.

3. Все старые басовые виндлады нужно изъять и заменить новыми — с таким воздухопроводом, чтобы можно было употреблять один [какой-нибудь] регистр, а затем — не меняя [давления] воздуха — все регистры одновременно, что до сих пор было неосуществимо, но представляется в высшей степени необходимым.

Все баховские замечания и предложения преследуют одну-единственную цель — сделать звучание органа как можно более впечатляющим, но при этом — благородным. Композитор настаивает на обязательном наличии «деревянного унтерзатца» — регистра, придающего инструменту «необходимую торжественность и монументальность». Беспокоится об «импозантности» органных тромбонов. Еще бы! Не импозантный тромбон может создать комический эффект, а это недопустимо на богослужении. Нравится ему и глоккеншпиль — колокольчиковый регистр. Такой был в любекской Мариенкирхе. Местные прихожане как раз желают чего-нибудь сказочного для украшения рождественских богослужений. Но все же колокольчики — баловство, не основной регистр. Поэтому Бах советует магистрату не оплачивать глоккеншпиль и

устанавливать колокольчики только «по приобретении оных господами прихожанами за свой счет».

Но и без глоккеншпиля расходы предстоят запредельные. Однако магистрат соглашается, демонстрируя редкое для чиновников понимание нужд музыканта. Кажется, Баху сказочно повезло с местом работы… но не проходит и полугода, как он посылает своему начальству обращение с просьбой об освобождении его от должности органиста.

Мюльхаузен оказался той самой квашней. Побыв в ней, тесто поспело и полезло вон.

Глава двенадцатая. ТАИНСТВЕННАЯ И НЕУМОЛИМАЯ ENDZWECK

«В Присутствии приходском доложил господин советник д-р Меккбах, что органист Бах имеет предложение перейти на службу в Веймар и таковое принял, а посему подал письменное прошение об отставке.

Затребовал: коль скоро нельзя его удержать, следовало бы, пожалуй, согласиться на его отставку, однако же при увольнении сем ему обозначить, чтобы помог довершить начатую реконструкцию органа» (Запись в деле. Мюльхаузен, 26.VI.1708 г.)

Почему же Бах с такой легкостью бросает место, где его уважали? Что это? Вновь юношеский максимализм и жажда славы, банальное корыстолюбие или нечто другое? Попробуем разобраться.

В письме членам магистрата композитор говорит о конечной цели (Endzweck), которую он сам себе поставил. Цель эта выражается в «упорядочении церковной музыки». То есть в церковной музыке происходит непорядок, с которым он, Себастьян Бах, сделать ничего не может, так как в Мюльхаузене нет подобающих условий.

Какая же «неупорядоченность» мешала Баху?

По правилам в лютеранских храмах того времени полагалось исполнять кантаты каждое воскресенье. В церкви же Святого Власия это случалось гораздо реже из-за проблем с хором и общего упадка культурной жизни в городе после пожара. Да и в те моменты, когда кантаты все же планировались, музыкальному руководителю наверняка приходилось испытывать трудности с организацией репетиций, ведь общий разброд и шатание сильно снижает дисциплину в коллективе.

Получается, Бах снова вместо решения художественных задач был вынужден тратить время на воспитание хористов, которые зачастую вовсе не ощущали себя музыкантами. А он совершенно не хотел заниматься пустой тратой времени, особенно сейчас, когда владение композиторской техникой открыло перед ним безграничные возможности. То есть без малейшего зазрения совести променял возрождение музыкальной культуры в отдельно взятом городе Мюльхаузене (где к нему так хорошо относились!) на возможность красиво и без хлопот исполнять свои сочинения при дворе герцога Веймарского. Карьерист, да и только!

К тому же вторым пунктом баховских претензий к

Мюльхаузену стоит слишком низкое жалованье. Это после того, как его жалованье увеличили троекратно по сравнению с окладом предшественников! Не очень-то приглядный образ вырисовывается. А как же «скромный кантор», равнодушный к почестям? Достойный продолжатель традиций музыкального рода, ценящий честный труд больше придворного блеска? Создатель «космоса», не замечающий мирской суеты?

Все эти образы Баха отображают скорее эпоху, в которую они создавались, чем, собственно, характер великого композитора.

* * *

Когда в XIX веке романтики обнаружили баховское наследие и восхитились его масштабом, им захотелось узнать побольше о личности гения, создавшего такое великолепие. Вполне закономерное желание. В 1850 году к 100-летию со дня смерти Баха в Лейпциге появляется Баховское общество, организованное Р. Шуманом, О. Яном, М. Гауптманом и лейпцигским музыкальным издательством «Брейткопф и Хертель». Но уже гораздо раньше, со времен первого исполнения «Страстей по Матфею» двадцатилетним Мендельсоном, личность Баха попадает в круг интересов наиболее прогрессивных немецких музыкантов.

Надо представить себе доктрину романтизма, чтобы понять их разочарование. Романтики делали акцент на неопределенности, таинственности, эмоциональности и образности — как противоположности рассудочности. Ценили все крайнее и запредельное, считая обыденность почти грехом. Понятно, Иоганн Себастьян абсолютно не попадал в романтическое определение гения. Ни страстей с адюльтерами и мезальянсами, ни психических недугов. Даже его многочисленные путешествия строго ограничивались пределами Германии, становясь уже как бы и не путешествиями, а бытовой необходимостью.

Интересно, что их предшественники — классицисты — не восприняли Баха вовсе. Романтики же оценили его музыку по достоинству, а вот контекст, в котором она создавалась, оказался для них чуждым и неинтересным.

Образовавшуюся пустоту следовало срочно чем-то заполнить. Пусть Иоганн Себастьян не демоничен. Зато он скромен. Сверхъестественно и запредельно. Круглые сутки сидит в бедной одежде за органом и не нуждается ни в чем, кроме музыки. Одна из баек про Баха — о том, как он, выдавая себя за школьного учителя, смиренно просил разрешения поиграть на органе, а

потом шокировал присутствующих гениальной импровизацией, — явно имеет «романтические» корни. Возможно, она даже является калькой с биографии Ф. Листа, для которого эпатаж был вполне характерен. Во всяком случае, фраза: «Это Лист или… дьявол!», прозвучавшая после того, как великий виртуоз выступил где-то инкогнито, встречается в источниках.

Баховские крестьянские корни и опору на народную песню тоже подняли на знамя немецкие романтики. Ведь идея Volksgeist (народного духа), обладающего сверхсилой и собственной духовной вселенной, на которую позднее опирался Гитлер, возникла в эпоху романтизма. На подобной идее ставили акцент в изучении творчества Баха и советские идеологи.

Что же происходило в действительности?

По поводу «народного духа» в творчестве Баха и столь милой многим музыковедам «опоры на народную песню» можно с уверенностью сказать: ни националистические, ни фольклористические идеи композитора не увлекали. Не лишенный здорового патриотизма, он ценил немецких мастеров и учился у них. Но также с большим интересом следил за творчеством зарубежных коллег из Франции и Италии. Его обработки сочинений Вивальди говорят сами за себя.

По поводу сверхъестественной скромности — скорее всего, Бах просто не понял бы этих «романтических» изысканий насчет своей персоны. Никакой специальной скромности он в себе не культивировал. Бахи умели ценить себя, как это принято у хороших мастеров. Но еще менее характерно для него было желание блистать и поражать воображение. К карьерным достижениям он всегда оставался равнодушным. Не любил, когда говорили о его победах на различных творческих соревнованиях. Не любил также и светского блеска и, по-видимому, выглядел среди импозантных придворных не особенно органично. Зато ему нравилась спокойная дружеская атмосфера, которую позднее он создал в своем доме и в которой полностью замкнулся в последние годы жизни. В этом отношении Мюльхаузен идеально подходил ему для работы.

Так зачем же он рвался в придворную пышность Веймара?

На это имеется весьма парадоксальный ответ — он хотел максимально исполнить свой долг перед Творцом, стремился к святости своего бытия. По словам известнейшего из баховедов Альберта Швейцера: «Творчество и индивидуальность Баха опираются на его благочестие. Только с этой точки зрения он, насколько это вообще возможно, постижим… Религия у Баха входит в определение искусства».

Об удивительной моральной чистоте Баха пишут многие исследователи. Уже в начале XIX века Самюэль Уэсли, всячески рекламируя баховскую музыку в Англии, восхваляет его личные качества в своих «Letters referring to the works of J. S. Bach». Позднее к нему присоединяются Ф. Шпита, А. Пирро и А. Швейцер. Среди многочисленных страниц истории баховедения то тут, то там мелькает возвышенное до дерзости определение — «святой Себастьян»…

Итак, он хотел стать святым или даже в какой-то степени являлся им. Современному невоцерковленному человеку трудно порой осознать этот факт: в христианстве каждый верующий призван к святости, то есть к достойной жизни по заповедям и истовому служению Богу всем сердцем, всем помышлением. А подлинное служение Богу не только плохо сочетается с комфортной жизнью, но и не всегда выглядит удобно и красиво для окружающих.

«…Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и невестку со свекровью ее. И враги человеку домашние его», — говорится в Евангелии от Матфея (10: 35, 36).

В этом и состояла Endzweck (конечная цель) композитора — в четко расставленных приоритетах. Сначала отношения с Богом и лишь потом — с людьми. По уважительному тону письма в магистрат видно: Баху искренне жаль обижать добрых к нему мюльхаузенцев, но он не имеет права зарывать свой талант в их безнадежном болоте, не может допустить несовершенное звучание произведений, написанных во славу Божию. (Здесь важно отметить, что «во славу Божию» Бах писал всегда, вне зависимости от того, к церковным жанрам относилось произведение или к светским.) Кроме того, для него, как для истинно богобоязненного человека, брак являлся священным. Женившись, он взял на себя обязательства достойно содержать семью, поэтому точно так же не имел возможности согласиться на низкий заработок.

Третий пункт недовольства Мюльхаузеном относился к неким «неблагоприятным обстоятельствам», которые раздражали Баха, отвлекая от работы. Имелись в виду Wiedrigkeiten, то есть споры и распри на религиозной почве. Несогласия по вопросам веры разделили в то время лютеран на два лагеря — ортодоксов и пиетистов.

Пиетизм (от лат. pietas — благочестие) зародился в конце XVII века с подачи немецкого теолога Филиппа Якоба Шпенера. Он говорил о необходимости личного переживания Бога, ставя чувства выше религиозных обрядов. Шпенер ратовал за фанатизм, буквально насаждая веру в чудеса. Его учение находило отклик в

душах лютеран, чувствовавших себя неуютно без католической мистики, но не хотевших подчиняться Римской церкви. Со Шпенером яростно спорили ортодоксальные лютеране, защищающие Евхаристию и настаивающие на трактовке реального присутствия тела и крови Христа в хлебе во время таинства Причастия.

Отношение Баха к этим религиозным распрям баховеды видят по-разному. Русским музыковедам свойственно преуменьшать их значение, западные исследователи (среди них не только музыкальные теоретики, но и богословы), напротив, относятся к ним с большим вниманием.

Хотя Бах не имел фанатической склонности к богословию, но и полным профаном в данной области его не назовешь. Он хорошо разбирался во всех течениях внутри лютеранства. В свое время он потратил много сил, чтобы определить детей в школу строго лютеранскую, без всяких нововведений. Разумеется, в мюльхаузенских спорах ему были ближе ортодоксы. Он и общался больше с ними, особенно с пастором Георгом Христианом Эйльмаром, которого даже просил стать крестным своего первого ребенка — дочери Катарины Доротеи.

Он инстинктивно сторонился всего сепаратистского и «местечкового». Думается, его сознание больше подходило даже к «вселенскости» католицизма, но смена вероисповедания навряд ли могла прийти в голову человеку, ощущающему себя веткой на большом родовом древе. Ведь Бахи традиционно исповедовали лютеранство. Уже следующее поколение — его детей — чувствовало себя гораздо свободнее от обязательств перед родом. Сыновья Баха и в других странах жили, и вероисповедание меняли[11].

Итак, Себастьян поддерживал ортодоксов, но при этом служил в церкви, возглавляемой пиетистом — суперинтендентом И.А. Фроне, учеником самого отца-основателя — Шпенера. Альберт Швейцер считает, что на самом деле в глубине души великий композитор являлся более пиетистом, чем ортодоксом.

По словам Швейцера, «в произведениях Баха видны явные следы пиетизма; его сильное влияние находим в текстах кантат и “Страстей”… это подтверждают размышления и сентиментальные излияния, столь частые у баховских либреттистов. Так противник пиетизма снабдил своей музыкой поэзию, насыщенную пиетизмом, и сохранил ее на будущие времена».

Тем не менее разделять воззрения пиетистов было бы для Баха поступком, противоречащим здравому смыслу. Эти люди являлись врагами любого церковного органиста или кантора. Ведь пиетизм в своих ультрамистических изысканиях заходил

очень далеко, считая любые развлечения грехом и яростно борясь с ними. Под разряд «лишнего» подпадала и «концертирующая» духовная музыка — ведь она могла принести эстетическое наслаждение. Более всего пиетистов раздражала традиция музыкальной постановки Страстей Христовых. Сам Шпенер умер в разгар этой полемики (в 1705 году), и теперь его ученики боролись с церковной музыкой, стремясь оставить на богослужениях только самые простые песенки, для совместного пения прихожан. При таком подходе талант и мастерство композитора становились в церкви совершенно ненужными.

Правда, самого Баха пиетисты в Мюльхаузене не обижали. Работодатель — ученик Шпенера, пастор Фроне — делал для своего органиста исключение, никак не ограничивая его композиторскую деятельность. Исполнение и издание кантат доказывает этот факт. Но, видимо, Бах чувствовал неловкость от противоречия между своими художественными идеалами и религиозными воззрениями начальника. Он также понимал: спокойствие может закончиться в любой момент, и ему придется определяться, с кем он. А немецкий биограф Ф. Вольфрум подчеркивал огромную ценность для Баха «возможности свободного творчества», ценность гораздо большую, чем те удобства в жизни, которых «он легко мог добиться своей уступчивостью по отношению к богословским деятелям».

Итак, проработав в церкви Святого Власия десять месяцев, если верить документам, а фактически — восемь, Бах покидает Мюльхаузен, но делает это с грустью. Несмотря на молодость и резкий характер, он очень ценит доброе отношение горожан и прощальное письмо к чиновникам магистрата пишет, преисполнившись глубоким уважением. Те не останутся в долгу и даже закажут композитору еще одну кантату; он напишет ее, уже работая в Веймаре. Эти несколько месяцев работы в разоренном пожаром городе композитор будет вспоминать всю жизнь. В 1735 году он напишет письмо мюльхаузенским бюргерам и еще раз тепло поблагодарит живых и ушедших. Но сейчас неумолимая Endzweck зовет его дальше — может быть, в среду гораздо менее комфортную, но более соответствующую «конечной цели».

«Возьми крест свой, и следуй за Мною», — говорит Господь в Евангелии от Матфея. Пройдет целых двадцать лет до той поры, когда Бах напишет свои гениальные «Страсти по Матфею». А пока он занят простыми насущными вещами: налаживает материальное благополучие семьи и добивается воплощения своих композиторских замыслов без искажений.

Часть вторая.
DER BACH

Глава первая.
СООТВЕТСТВИЕ СТОЛИЧНОМУ БЛЕСКУ

Веймар… Плотность великих имен и культурных событий здесь просто зашкаливает, даже по сравнению с остальной Тюрингией, как мы помним, весьма богатой биографиями и артефактами. Что только не уместилось на этом крохотном пространстве! От Гёте с Шиллером и Листом до расцвета и гибели Веймарской республики, чья история завершилась похоронным звоном Бухенвальда. Да-да, этот страшный концлагерь возник на той же благословенной земле поэзии и философии, совсем рядом с Веймаром.

Первое упоминание о Wimares датировано 899 годом. Несколькими десятилетиями позже, император Отон I отдал приказание о созыве князей в Wimari, а в 975 году его преемник Отон II также упомянул Wimar в одном из своих документов, который теперь считают «свидетельством о рождении города».

Все эти различные названия — Wimares, Wimari, Wimar — имели один смысл. «Мар» на старонемецком значило «озеро», а «Ви» или «Вей» — светлый, священный. Судя по всему, в те далекие времена будущий город представлял собой рыцарский замок у озера с небольшим поселением вокруг. Можно предположить, что уже тогда его жители обладали особой духовной энергией, позже выделившей Веймар из множества тюрингских городов.

В XIII веке город имел самоуправление, а в XVI стал столицей Саксен-Веймара. Спустя столетие оказался в стороне от бурной политической и торговой жизни и практически не пострадал во время Тридцатилетней войны.

Жемчужиной Германии он стал уже после смерти Баха, имя последнего приписывается культурной столице Европы (так назвали Веймар в 1999 году) задним числом. Золотым веком Веймар обязан даже не Гёте и Шиллеру, как можно бы подумать, а высокородной женщине, оставшейся в тени тех, кому она покровительствовала. Речь идет о герцогине Анне Амалии.

Овдовев в девятнадцать лет, она стала регентшей при сыне и правила своим бедным и политически незначительным герцогством с 1759 по 1775 год. Ей приходилось, как представительнице абсолютной монархии, заниматься всеми делами, какие только можно себе вообразить, — от пожарной службы и мощения улиц до заботы о пище для подданных, а также об их морали. По воспоминаниям современников,

герцогиня справлялась с обязанностями правительницы весьма успешно, проведя годы опекунства «с необычайным благоразумием и экономией». Также она «осуществила чудесные преобразования, заботливо и добросовестно посвятив себя всеобщему благополучию».

Но разве, отдавая все силы народу, юная Анна Амалия не могла позволить себе развлечений? Больше всего на свете она любила театр и хорошую немецкую литературу. В Веймаре не было ни того ни другого, и герцогиня приглашала артистов из других городов, полностью оплачивая все расходы. Видимо, ей хотелось, чтобы подданные разделяли ее увлечения. Для этого большую часть входных билетов она совершенно бесплатно распространяла среди простых веймарцев.

Подобным же образом герцогиня поступила с литературой. В старой части герцогской резиденции, так называемом «Зеленом дворце», она организовала большую библиотеку и специальным указом разрешила свободно приходить туда всем желающим. Это сейчас публичные библиотеки являются нормой. Тогда же, в XVIII веке, поступок Анны Амалии вызвал удивление и уважение во всем культурном мире.

Шестнадцать лет подряд эта удивительная женщина создавала новые Афины в ничем не примечательном тюрингском городе. Сама, подобная богине мудрости, участвовала в возвышенных беседах с учеными мужами, когда уставала от танцев, которые обожала ничуть не меньше литературы. Непринужденно присев на краешек стула, она отвечала с блестящим остроумием на сложные философские вопросы. Интересно, что в детстве ничто не указывало в ней на столь яркую личность. Анна Амалия слыла дурнушкой среди сестер и славилась тяжелым неприятным характером, хотя читать любила уже тогда.

Будучи женщиной умной, герцогиня понимала, что с совершеннолетием сыновей ее власть закончится, и потому озаботилась воспитанием единомышленников. После долгих размышлений она пригласила воспитателем к старшему сыну известного поэта и философа К.М. Виланда. Решение оказалось судьбоносным для Веймара. Молодой герцог Карл Август проникся духовными идеалами своего наставника и, став правителем, продолжил дело матери, пригласив в Веймар Гёте, а тот, в свою очередь, стал причиной приезда Гердера и Шиллера. Долгие годы до самой смерти Гёте служил попечителем герцогской библиотеки, которая постоянно росла и к моменту смерти великого поэта составляла около 130 ООО томов. Она пережила две мировых войны, сильно пострадав от пожара,

случившегося в 2005 году. Теперь ее читальные залы вновь открыты, так же как и многочисленные музеи Веймара, ставшего местом паломничества для миллионов туристов со всего мира, благодаря мечтам и упорству женщины из далекого XVIII века.

В 1708 году — к моменту переезда семьи Бах — Веймар из всемирно известных имен мог похвалиться только Лукасом Кранахом-старшим. Герцогство Саксен-Веймарское не имело значительного статуса, но тем не менее именовалось «великим», а столица его претендовала на звание культурного центра. Это не могло не радовать композитора, уставшего от провинциализма. Самый первый баховский биограф, знавший лично его сыновей, И. Форкель пишет о веймарском периоде баховского творчества: «Его искусство получило теперь гораздо более широкий отклик, и атмосфера, в которой он здесь оказался, побуждала его испробовать все, что только мыслимо в этом деле; именно в этот период он не только становится исключительно сильным органистом, но и закладывает основу своего поистине великого органного творчества».

Веймар стал для композитора важной ступенью развития. Именно там, в кругу столичных музыкантов, Бах получил возможность не только исполнять свою музыку с надлежащим качеством, но и получать ценные отзывы. Но соответствовал ли двадцатитрехлетний музыкант, большую часть жизни проведший за церковным органом или в общении с родственниками, придворному изяществу, да и просто культурному уровню жителей столицы?

Несомненно, в своей профессии его можно в большой степени назвать самоучкой. Как мы помним, в роду Бахов музыке так или иначе выучивались все дети мужского пола, но предпочтение отдавалось первенцам. Бах оказался самым младшим ребенком в семье и осиротел рано. А уже упомянутый строгий старший брат, приютивший сироту, навряд ли стал бы тратить слишком много сил на его образование. Бах принадлежал к автодидактам и всю жизнь занимался самообразованием, восполняя пробелы детства и юности.

Было бы странным для нас подвергать сомнению его профессиональные навыки. А как обстояло дело с общим культурным развитием?

На эту тему имеется целая статья, опубликованная современником в гамбургском журнале «Der critische Musicus» («Критический музыкант»). Органист Иоганн Адольф Шейбе пишет, что Бах «недостаточно осведомлен в науках…», затем вопрошает: «Может ли быть безупречен в своих музыкальных работах тот, кто, не получив достаточного образования, не

способен исследовать и понять силы природы и разума?» Казалось бы, вот подлинное свидетельство. Кому еще верить, как не очевидцу, знавшему «объект» лично? Да и образ выстраивается логично и правдоподобно. Самородок, почти «от сохи», зацикленный на своих звуках. В остальных же областях — наивный профан.

Однако легко впасть в заблуждение, слишком доверяя современникам. Конечно, им довелось видеть многое собственными глазами, но и причин для искажения действительности у них может найтись предостаточно — гораздо больше, чем у исследователей, живших в другое время.

Шейбе не мог быть объективным по отношению к Баху, поскольку в свое время стал жертвой его беспристрастности, вошедшей в историю. Бах заслужил огромную прижизненную известность в качестве органного эксперта. Эта слава во много раз превосходила композиторскую и, возможно, даже исполнительскую. Он участвовал во множестве экспертиз органов и испытаний органистов, обращая на себя внимание строгостью. Ни один недостаток не мог ускользнуть от его внимания. Однажды за место органиста состязались Шейбе и Гернер. Первый был сыном органного мастера и приятеля Баха, второго композитор тоже хорошо знал и не выносил из-за чванливого характера. Но Гернер сыграл гораздо лучше Шейбе, и честному Себастьяну не оставалось ничего другого, как отдать предпочтение этому неприятному гордецу, а не сыну хорошего знакомого.

Такого Шейбе-младший не смог простить. Из чувства мести он неоднократно выступал в печати с язвительной критикой. Правда, последняя скорее принесла сочувствие и симпатии «объекту», чем опорочила его имя. Бах же, заботившийся о чистоте своей музыкальной репутации, огорчался из-за нападок, даже просил друзей написать опровержение насчет невежества, в котором его обвинил Шейбе. Опровержение было написано, но весьма коряво, и не принесло Баху никакого удовлетворения. На всю семью Шейбе он сильно обиделся, что не помешало ему продолжать ставить высокие оценки органам, изготовленным Шейбе-старшим.

На самом деле Иоганн Себастьян имел значительный общекультурный уровень и ни в чем не уступал другим известным музыкантам своего времени. Он прекрасно знал латынь, иначе бы не взялся преподавать ее школьникам в Лейпциге. Правда, ему позволили нанять помощника, делавшего эту работу за него, и латынь на самом деле преподавал за 50 талеров в год учитель по фамилии Пецольд. Но, соглашаясь, Бах

все же рассчитывал только на себя.

Так же активно Иоганн Себастьян пользовался французским языком — многие его посвящения подписаны по-французски и весьма грамотно. Видимо, немного понимал итальянский. Проявлял интерес к риторике, что неудивительно. Ведь весь музыкальный язык эпохи барокко, как мы помним, состоял из «риторических фигур». В его довольно большой домашней библиотеке помимо музыкально-теоретических трудов находились книги по богословию, математике и истории, в частности «Иудейские древности» Иосифа Флавия.

Образованность Баха также легко читается, если проанализировать круг его общения, который создался в Веймаре. Это филолог и конректор веймарской гимназии Иоганн Маттиас Геснер (1691–1761), придворный проповедник и поэт Соломон Франк (1659–1725) и близкий друг Баха, дальний его родственник по материнской линии Иоганн Готфрид Вальтер (1684–1748), автор фундаментального справочника «Музыкальный лексикон, или Музыкальная библиотека», вышедшего в 1732 году. Его труд стал первой настоящей музыкальной энциклопедией в Германии, не потерявшей актуальности до наших дней. Все эти люди высоко ценили Баха как интеллектуального собеседника.

На его блестящие интеллектуальные способности указывает и факт досрочного окончания гимназии в Ордруфе. Скорее всего, в юности композитор мечтал об университете, но найти средства для обучения сироте надеяться не приходилось.

Легенда же о «невежестве», позволившая Шейбе изливать яд, возникла из-за показного безразличия Баха к рассуждениям музыкальных теоретиков. Тогда их было очень много. Считалось, что музыкальное искусство находится в упадке (забавно, как бы они оценили его современное состояние!). Музыковедческие умы эпохи барокко видели спасение в соблюдении эстетических принципов рационализма. Особенной популярностью пользовался одно время метод улучшения музыки через строгий подбор чисел, определяющих интервалы.

Бах относился к подобным «научным достижениям» с глубочайшим отвращением, несмотря на то что его собственная музыка математически совершенна. Вряд ли это получалось само собой, особенно если вспомнить наличие книг по математике в домашней библиотеке композитора. Он слишком много сил отдал практике, переписывая и анализируя сотни партитурных страниц различных авторов, и хорошо видел профессиональную несостоятельность многих болтунов и игроков в бисер.

Самым важным поводом к нападкам, конечно же, стал

характер Баха. Нельзя назвать Иоганна Себастьяна человеком, начисто лишенным дипломатичности. Но эта самая дипломатичность проявлялась у него по-тевтонски тяжеловесно. Иногда он мог ненавязчиво потребовать повышения оклада в одном городе, выиграв не очень-то нужный конкурс на замещение вакантного места в другом. Но такое поведение в целом для Баха нехарактерно. Чаще всего при малейшем посягательстве на музыкальное совершенство композитор шел на конфликт, становясь крайне неприятным. Возможно, в нем начинали действовать гороскопические Бык и Овен. Но скорее — маниакальное чувство прекрасного.

Абсолютно несветский, упрямый и не переносящий лжи, он приехал в Веймар, чтобы приступить к придворной службе, сплошь состоящей из условностей.

Глава вторая.
МУЗЫКАНТСКАЯ ТАБЕЛЬ О РАНГАХ

И вот она, следующая ступень. Бах становится придворным органистом царствующего герцога Веймарского. Знакомство с городом композитору не требуется. Как мы помним, пять лет назад перед Арнштадтом Бах уже работал в Веймаре у Иоганна Эрнста, брата царствующего герцога. Он играл в его капелле в Красном замке — так называлась герцогская резиденция. Службой тогда юноша не особенно дорожил, мечтая о месте органиста. Тем не менее ему удалось произвести хорошее впечатление на коллег, которое спустя несколько лет весьма пригодилось.

Неизвестно доподлинно, кто именно вызвал Баха из Мюльхаузена поиграть царствующему герцогу Веймарскому, в результате чего и состоялся переезд в Веймар. Возможно, это был уже упомянутый родственник Иоганн Готфрид Вальтер. Он как раз устроился к герцогу незадолго до Себастьяна. Или кто-то другой. Главное — переехав в Веймар, Бах почувствовал удовлетворение. Он смог перейти на «следующий уровень».

Может возникнуть вопрос: о каком качественно новом этапе в судьбе композитора может идти речь? Разве так уж велика разница между «Красным замком» и «двором» для музыканта, в общем-то далекого от политики?

Разница весьма существенна. Пять лет назад молодого Себастьяна взяли на службу в качестве исполнителя — камермузикуса. И хотя в списках Бах числился не рядовым скрипачом, а концертмейстером, вряд ли он мог рассчитывать на серьезную композиторскую реализацию.

В то время понятие «свободный художник» еще не существовало. Первым из композиторов попытался пуститься в вольное плавание Моцарт, и его попытку нельзя назвать особенно удачной в материальном смысле. Поколением раньше, во времена Иоганна Себастьяна, такое никому и не пришло бы в голову. Музыкант мог работать, только вписавшись в структуру власти — церковной или светской. Между двумя властями не всегда царило полное понимание, а в Германии наблюдалась еще более сложная картина. Как мы помним, некоторые немецкие города носили статус «вольных» или «имперских», имея органы самоуправления или подчиняясь напрямую императору, в обход феодала. Получалось почти троевластие, и музыканты вынуждены были

искусно лавировать, чтобы не только заработать на жизнь, но и заслужить имя в своем цехе, а также раскрыть талант наилучшим образом.

Существовала музыкантская табель о рангах. Она представляла собой четыре вида «городского» музыканта и два — «придворного». Низшей ступенью во времена Баха стали «трубачи» — те самые, которые когда-то гордо трубили с башен и городских стен, возвещая новости и отмеряя время. В течение Тридцатилетней войны многие башни обрушились, да и механические часы давно стали обычным делом. «Трубачи» опустились до похорон и свадеб, а также игры в кабаках, причем под тем же наименованием теперь встречались флейтисты и даже скрипачи.

Повыше стояли церковные органисты — личности довольно бесправные и незащищенные от воспитательных актов со стороны консистории, но с возможностью дальнейшего служебного роста — до кантора. Кантор исполнял обязанности органиста, но еще обучал детей в церковно-приходской школе. Он отвечал и за уровень наук, например латыни, и за духовное развитие школьников, являясь одновременно носителем идей лютеранства. Следующая, самая высшая ступень городского музыканта называлась директором. Этот музыкальный «чиновник», как правило, не довольствовался какой-либо одной церковью, а случалось — и заправлял музыкой в целом городе.

Придворные музыканты делились на камермузикусов — простых музыкантов и их начальников — капельмейстеров, которые создавали музыку и разучивали ее с подчиненными.

Мы уже говорили о «музыкальном рае», который появился в Германии благодаря Реформации. Бах застал последние десятилетия этого «рая», но отнюдь не упадок. Церкви еще продолжали являться центрами культуры, и сильные мира сего кичились хорошими музыкантами, пожалуй, больше, чем предметами роскоши.

О какой же должности из перечисленных мечтал Бах? И какие котировались на рынке труда больше других?

Тут все оказывается весьма неоднозначно. Трудно просчитать величину дохода и удовлетворение амбиций на каждом конкретном месте. «Трубачи» зависели от обстоятельств — кто женился, кто умер и сколько дали сверх ожидаемого посетители кабака. С органистами наблюдалась похожая ситуации. Оклада, выплачиваемого церковью, на прокорм семьи чаще всего не хватало. Большая часть средств поступала с тех же свадеб и похорон. Причем в переносном и буквальном смысле. В церкви обряд озвучивался органом, а по улице процессия двигалась уже в

сопровождении «трубачей». Доход был неплохим, но совершенно непредсказуемым. В одном письме Бах даже сетовал на «плохой год» — мало женились и еще меньше умирали. Безобразие!

Конечно, куда привлекательнее казалась работа кантора или директора, но здесь требовалась недюжинная расторопность. Не всякий мог справиться. Помимо музыкального таланта требовался недюжинный организаторский. К тому же, работая сразу в нескольких церквях, приходилось быстро перемещаться по городу, выкручиваясь и применяя логистику.

Иоганн Себастьян не отличался организаторским талантом. Из-за этого частенько происходили конфликты, как в том же Арнштадте. Ведь вместо обзывания фаготиста пискуном казалось бы достаточным заставить его заниматься дополнительно. Позднее, уже в Лейпциге, Бах никак не мог наладить школьную дисциплину, что приводило его в бешенство.

Но организовывать время и пространство великий композитор умел. С юных лет он поддерживал многочисленные дружеские связи с коллегами и родственниками в разных городах.

Не очень понятно, как ему это удавалось. Личной переписки сохранилось очень мало. Скорее всего, ему не особенно нравилось изливать чувства на бумаге, письму он предпочитал беседу. Поэтому много ездил, но при этом успевал не только сочинять огромные объемы музыки, но и переписывать чужие произведения. Как ему удавалось совмещать все это еще и со служебными обязанностями? Конечно, города, посещаемые им, как правило, находились недалеко друг от друга, но ведь и автомобили к тому времени еще не изобрели!

Мы привыкли считать высокий темп жизни признаком и достижением нашего века. Деловой человек современного мегаполиса за день успевает проводить переговоры в разных частях города, а то и земного шара, изучать новинки в своей области, организовывать перевозки, общаться с коллегами, да еще культурно проводить досуг по вечерам. Нам кажется, что в XVIII веке время текло гораздо ленивее, и людям вполне хватало часов в сутках. Но если представить себе, сколько успевал за день востребованный музыкант эпохи барокко — волосы встанут дыбом. Постоянная композиторская работа, требующая концентрации и, не побоимся этого слова, вдохновения; руководство коллективами, ученики. Бесконечное переписывание, ведь помимо любопытства композитора к чужим произведениям его подчиненным хористам и инструменталистам постоянно требуются партии, которые то теряются, то просто изнашиваются.

Конечно, существовали переписчики, и к нотам относились тогда не в пример бережнее, чем сейчас. Но легко представить

себе рядовой случай из жизни обычного кантора, когда на репетиции, а то и перед ответственным выходом юные разгильдяи-хористы потупляют взор с особой кротостью. Ну да, они снова потеряли (сломали, съели) свои партии. И даже если виновных выпороть с особой жестокостью, то партии не появятся. Или появятся, но разве можно спеть что-нибудь сносное по этим каракулям, залитым слезами от заслуженной порки? Легче написать самому. Поэтому рука музыканта эпохи барокко привыкла к перу не меньше, чем к струнам или клавишам.

К тому же большинство мест, на которые можно устроиться (в основном церкви), оплачиваются весьма скудно, и музыкант, имеющий имя, конечно же, постарается работать не в одном месте. Некоторые, наиболее расторопные, набирали по три-четыре церкви и выкручивались как могли.

Рекордсменом среди таковых был Г.Ф. Телеман, обладавший фантастической работоспособностью. В частности, ему удавалось быть одновременно муздиректором пяти главных церквей города Гамбурга, где в его обязанности входило написание двух кантат на каждое воскресенье, дополнительных кантат для различных церковных и светских праздников. Кроме того, он обязывался писать ежегодно по одному пассиону и по одной оратории. В свободное время, как сказано в его биографии, этот музыкальный воротила сочинял оперы. Непонятно только, где он находил это свободное время. На один только обход пяти церквей можно потратить полдня, если не больше, вспомним, что тогда не существовало даже велосипеда, не говоря уже о такси или мобильном телефоне. Этого персонажа хочется заподозрить в наличии дублей, как у героев повести братьев Стругацких.

Но, скорее всего, именно эта сверхъестественная расторопность и сделала Телемана такой яркой звездой при жизни. Его знали все, кто хоть как-то имел отношение к музыке. В немецком музыкальном словаре XVIII века ему уделили места в четыре раза больше, чем И.С. Баху.

А Бах не суетился, оставляя себе время для размышления… Плодами досуга называет Альберт Швейцер его кантаты, очевидно имея в виду то самое баховское фамильное любовное отношение к музыке. Обойденный Телеманом при жизни, Бах легко затмил его в вечности.

Тем не менее до директора Иоганн Себастьян впоследствии все же дослужился, правда, за счет игнорирования «нудных» обязанностей заниматься со школьниками. Об этом дальше. А пока вернемся к музыкальным чинам.

Служба при дворе считалась теплым местечком и для играющих музыку, и для пишущих ее. У князей и герцогов

композитору можно было реализоваться с большим размахом, используя коллектив профессионалов, а не мальчиков-разгильдяев или бюргеров, музицирующих в свободное от работы время. К тому же поддержка влиятельных лиц очень помогала повысить свой рейтинг в глазах городских и церковных властей. Единственным, но очень важным отрицательным моментом придворной службы являлся синдром левой пятки феодала. То есть размер заработка, свобода и личное достоинство музыканта напрямую зависели от настроения хозяина замка.

Иногда произвол вельмож становился стимулом к появлению шедевров, как, например, в случае с «Прощальной симфонией» Гайдна[12]. Но чаще музыканты просто страдали. Бах не являлся исключением. В конце своей веймарской службы его даже угораздило попасть под арест.

Но сейчас, проходя по анфиладе комнат роскошного герцогского замка — маленького Версаля, — он чувствует небывалый душевный подъем. Все складывается как нельзя лучше. Он будет исполнять свои сочинения со всем возможным совершенством за достойное вознаграждение, и оценивать его труд будут единомышленники и профессионалы, например, тот же Иоганн Готфрид Вальтер. Этот человек одинаково прекрасно владеет и языком музыкального юмора, и искусством высокой полифонии.

Глава третья.
О ПРИДВОРНОЙ МУЗЫКЕ

Придворная музыка начала XVIII века. Сколько бы мы ни слушали ее сегодня, даже в самом аутентичном исполнении, на старинных музыкальных инструментах, навряд ли нам удастся погрузиться в тот очаровательный мир изящной условности и безмятежного досуга, для которого она писалась. Разве может создать запись или даже пространство концертного зала атмосферу двора, подчиненного «просвещенному» властителю, каких немало встречалось в то время? Сейчас модно реконструировать прошлое. Наряду с историческим фехтованием и масштабными костюмированными представлениями великих битв, популярны выступления барочных коллективов в замках соответствующих эпох. Но даже если они точно учтут количество кружева на своих камзолах, а специально приглашенные танцоры станцуют менуэт или ригодон, картинка не оживет. Замки холодны и пусты. Нет уже в них ни хозяина-самодура, ни его домовитой жены, ни многочисленной челяди… Только деловитый голос экскурсовода, повествующий о временах давно минувших.

Какими они были — эти короли и герцоги, щедрой хозяйской рукой рассыпающие крошки со своего стола птицам небесным, которые не сеют, не жнут… Крылатым существам, вроде Моцарта, Перселла, Генделя и того же Баха? Правители могли надолго остаться в памяти потомков двумя способами — с размахом убивая себе подобных и возделывая Прекрасное… Как ничтожны порой оказывались поводы, вызвавшие к жизни шедевры!

По одной из версий, знаменитая «Музыка на воде» Генделя не что иное, как извинение перед английским королем Георгом I, на службе у которого состоял композитор. Гендель слишком часто отпрашивался в поездки, да еще осмеливался самовольно увеличивать их срок… Вам это ничего не напоминает?

Доподлинно известно, что премьера произведения состоялась в разгар лета 1717 года. Король организовал лодочную прогулку по Темзе, во время этого мероприятия и прозвучал генделевский шедевр.

Хотел ли композитор примириться с монархом или просто угодить своему венценосному работодателю — не важно. Успех сочинения позволял достигнуть обеих целей. Король пришел в такой восторг, что приказал повторить музыку, да не один, а целых два раза — до и после ужина.

Судя по дошедшим до нас сведениям, концерт производил

незабываемое впечатление. Большая королевская барка величественно плыла по Темзе, а рядом скользила лодка с оркестрантами. Их было пятьдесят человек, игравших на трубах, флейтах, гобоях. Имелась и струнная группа. На более лирических пьесах сюиты оркестровое судно подплывало к королевскому почти вплотную. Когда же звучали яркие и веселые части, гребцы вновь устанавливали дистанцию между лодками, а музыканты играли изо всех сил. Оркестру удавалось достичь такого сильного звучания, что народ на обоих берегах смог подтанцовывать, принимая участие в королевском веселье. Музыка служила мостом между правителем и его народом, являясь делом государственной важности.

Она пронизывала также деятельность двора. Процессии, балы, выезды на охоту — все требовало звукового сопровождения. Прекрасные мелодии подавались не с аккомпанементом, как это будет позднее у венских классиков и романтиков, а в изысканной полифонической обработке. С ажурными хитросплетениями звуков перекликались пышные кружевные оборки придворных костюмов. XVIII век — время кружева, оно заполонило одежду, встречаясь практически повсюду: на воротниках, передниках, манжетах и даже на чулках и на обуви…

Германские князья старались быть в курсе последней моды. Каждый, даже самый мелкий, правитель пытался сотворить у себя при дворе собственный Версаль. Мужчины в напудренных париках, дамы с талиями, перетянутыми до осиных стандартов. С теснейшими корсетам и глубочайшими декольте, из которых едва не вываливались нежные перси… даже странно, что шедевры Баха появились в такую жеманную эпоху. Как он сам — простой набожный человек — относился к многочисленным придворным условностям?

Несомненно, ему крупно повезло с работодателем. Так казалось поначалу.

К моменту переезда композитора в Веймар герцог Вильгельм Эрнст правил страной уже добрых четверть века. «Версализмом» он давно переболел. Во всяком случае, свой домашний театр, состоящий из оперных и драматических артистов (Komödientrupe, как тогда называли подобные коллективы), он распустил более десяти лет назад. Теперь его называли «просвещенным государем». В начале XVIII века это еще не значило того «просвещенного абсолютизма», ведущего отсчет от вступления на престол прусского короля Фридриха II и представляющего собой союз монархов и философов, желающих подчинить государство чистому разуму в обход веры.

«Просвещенность» герцога Веймарского заключалась в

финансировании библиотеки, а также строительстве гимназии. По характеру он был богобоязненным человеком, ортодоксальным лютеранином, открывшим семинарию для проповедников. Свою замковую часовню он очень любил, перестраивал ее и установил там замечательный орган мастера Компениуса. В прессе XVIII века его назвали «неповторимым в своем роде». Для игры на этом дивном музыкальном инструменте герцог и пригласил Баха. Веймарскому правителю импонировала тюрингская основательность Иоганна Себастьяна, а также факт обучения композитора в Германии. Становясь старше, герцог питал все более неприязни ко всему «иноземному», особенно к итальянскому искусству, которое любили его родственники.

…Орган стоял на третьем этаже высокой часовни. Если судить по сохранившимся описаниям, она выглядела немного странно. Имела три этажа и сооружение в алтарной части в виде удлиненной, сужавшейся к потолку пирамиды. Необъяснимый порыв фантазии архитектора иногда называли «дорогой в небеса». Знатоки считали постройку угловатой и полностью лишенной стиля.

Трудно оспорить это утверждение: ничего не осталось ни от замка, ни от часовни после пожара в 1774 году. Сгорел и чудесный орган, на котором впервые прозвучали знаменитые баховские токкаты C-dur, F-dur и d-moll, а также многие не менее известные прелюдии и фуги.

Рухнули величественные башни, истлели роскошные кружева, но выжила музыка — самое нематериальное из искусств, живущее полной жизнью лишь в момент своего звучания…

Прекрасно, что существуют музыканты-аутентисты. Они изучили досконально исторический контекст баховской эпохи, овладели приемами игры, принятыми в XVIII веке, реконструировали или создали заново старинные музыкальные инструменты. Но где им взять наивные уши слушателей эпохи барокко? Слух, не траченный ни джазом, ни роком, ни надсадным ревом самолетов, ни грохотом разорвавшихся снарядов? Душу, еще не осиротевшую от утраты традиций, не перемолотую безжалостными жерновами гигантских мегаполисов. И сгоревший орган — он был единственным в своем роде, и молодой Бах, играющий на нем в тот неповторимый момент рождения шедевра… как воспроизвести это со всей строгостью и аутентизмом?

Глава четвертая. ВЕЙМАРСКИЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЫ

Первые годы в Веймаре прошли для Баха позитивно. Его, донельзя уставшего от поющих бюргеров и хористов-школяров, не мог не радовать высокий уровень профессионализма герцогской капеллы. Правда, ее бессменный руководитель И.С. Дрезе не слишком впечатлил Баха. Может быть, в начале своей капельмейстерской деятельности, двадцать лет назад, Дрезе был харизматичнее. Теперь же он совсем одряхлел и заботился об отдыхе гораздо более, чем о сочинении новых кантат, благо руководство капеллой много сил не требовало. Двадцать музыкантов, ее составляющих, уже давно сыгрались и дорожили своей работой. Герцог платил им достойное жалованье.

Помогал старому Дрезе в должности вице-капельмейстера его сын — весьма бездарный музыкант. Раздраженный нерасторопностью отпрыска или пребывая в восхищении перед баховским талантом, Дрезе временами просил нашего героя о разных музыкальных услугах. Это дало Баху повод надеяться со временем занять престижное место капельмейстера. Поначалу его надежды никого особенно не волновали. Да и у него самого было много неотложных дел.

Через полгода после переезда в Веймар Баху пришлось снова поехать в Мюльхаузен. Ведь «при увольнении сем ему обозначили, чтобы помог довершить начатую реконструкцию органа». Впрочем, он бы приехал и без особого «обозначения». Во-первых, беспокоясь о хорошей репутации, он всегда старался держать данное слово. А во-вторых, в Мюльхаузене его ждал выгодный заказ. В городе происходили очередные перевыборы магистрата, подобные события не обходились без музыки. Баху заказали еще одну «выборную» кантату. Ее тоже издали, как первую, но только голоса, без партитуры. Может быть, мюльхаузенские бюргеры все же обиделись на композитора, променявшего их уважение на блеск герцогского двора? А может, восстановление сгоревших кварталов обошлось дороже запланированного.

Кантата была исполнена, также состоялось торжественное открытие после реконструкции органа церкви Святого Власия. Звуками лютеровского хорала «Ein feste Burg ist unser Gott» гофорганист герцога отметил возвращение в строй весьма улучшенного и модернизированного инструмента. После окончательного завершения своих мюльхаузенских дел Иоганн

Себастьян немедленно возвратился в Веймар, где помимо служебных и семейных обязанностей его ожидали ценные встречи и общение с интересными людьми.

Едва вернувшись, Бах познакомился с Иоганном Георгом Пизенделем — выдающимся скрипачом, которому посвящали свои сочинения такие титаны струнной музыки, как Антонио Вивальди и Томазо Альбинони. Этот немецкий музыкант чувствовал себя более итальянцем, чем германцем. Своей чувственной манерой игры он словно перекинул длинный мост из капризной загадочной Венеции в честный прагматизм немецких сердец. Итальянцы видели в нем родственную душу — и Вивальди, и Альбинони быстро стали его приятелями. Скорее всего, он носил в себе южные крови, хотя никто из музыковедов не акцентирует внимания на этом. Что-то итальянское во внешности у него, несомненно, имелось. Однажды, гуляя с Вивальди по узким венецианским улочкам, он стал объектом пристального внимания стражей правопорядка. Вивальди, не на шутку испугавшись, увел его домой, учинив строгий допрос. Как выяснилось позже, Пизендель как две капли воды походил на известного итальянского преступника.

С ним охотно дружили и немцы, особенно вездесущий и все успевающий Телеман, много написавший для этого замечательного музыканта и попавший в своих скрипичных сочинениях под его сильное влияние. Впрочем, не он один. Многие немецкие композиторы обнаруживали у себя в партитурах чувственные пассажи после знакомства с Пизенделем. Воздействие его скрипки на современников можно сравнить с впечатлением от скрипки Паганини или легендарной трубы Луи Армстронга, но менталитет людей эпохи барокко не позволил ему вырасти в «звезду». Пизенделю повезло гораздо меньше, чем Баху, ведь от неповторимой манеры игры не осталось ничего, кроме кратких, хотя и восторженных упоминаний да сухих заметок в музыкальных словарях.

К моменту первой встречи с Бахом Пизендель был еще молод (на два года моложе нашего героя). В Веймаре он оказался проездом в Лейпциг, где собирался учиться. На своей скрипке он показал Баху несколько красивых «венецианских» ходов. Они немедленно пробудили угаснувший интерес композитора к струнам, а также — к итальянской музыке. Недолгое общение со скрипачом оказалось весьма плодотворным.

Но и веймарский круг общения давал Баху чрезвычайно много. Особенно ценил он общество уже упомянутого кузена, ставшего в 1712 году кумом Иоганна Себастьяна (Вальтер крестил его старшего сына). Кузен обучался философии и праву в

Эрфуртском университете и слыл блестящим интеллектуалом. Возможно, Бах даже немного завидовал родственнику — сам-то он не мог позволить себе получить фундаментальное образование. Правда, Вальтер университет тоже не окончил, решив избрать путь музыканта. Он брал уроки органа и композиции у маститых эрфуртских мастеров — Иоганна Бернхарда Баха и Иоганна Андреаса Кречмара.

Но музыкантом, по большому счету, Вальтер не был. Возможно, именно поэтому он так и не смог занять пост кантора в Веймаре, несмотря на неоднократные ходатайства Баха и других людей. Занятия музыкой дают заметные результаты только при гармоничном сочетании мысли и чувства, теории и практики. Вальтера же правильнее будет назвать философом, изучающим музыку. Он нашел себе гуру в лице Андреаса Веркмейстера, музыкального математика, посвятившего много сил проблематике «хороших» темпераций. То есть работал над созданием той «равномерной» музыкальной клавиатуры, которой мы пользуемся сейчас на пианино или синтезаторе.

В эпоху Ренессанса клавишные инструменты использовались только в натуральном строе, из-за чего какие-то аккорды звучали божественно, с невозможными для нынешних инструментов вибрациями, а иные — просто откровенно фальшиво.

Гуру приучил баховского кузена к глубоким исследованиям, познакомив с трудами давно умершего теоретика Генриха Барифонуса. Тот заслужил величайшее уважение своим трактатом Pleiades musicae (в переводе с латинского «Музыкальные плеяды»). Название одного из разделов его трудов «Введение в музыку Евклида, с заметками Генриха Барифона», а также владение автора греческим языком и основами математики дает представление о масштабе и типе личности этого человека.

Но неужели подобные высокоумные изыскания могли быть интересны Баху? Мы ведь помним, с какой иронией он относился к различным «цифровым» методам спасения музыкального искусства. Все верно. Только с Вальтером его связывали отнюдь не «сухие теории», а самая что ни на есть живая практика — музыкальные головоломки, фамильная страсть баховского рода.

Кузены любили обмениваться загадочными канонами.

Применительно к музыке слово «канон» означает пьесу, в которой один голос повторяет другой, вступая позже его. Таких голосов может быть много, и требуется немалое полифоническое мастерство, чтобы мелодии не «наезжали» друг на друга, сохраняя благозвучность звучания. Обычно все голоса тщательно выписываются, и пьеса выглядит как сложная многострочная партитура. В загадочном же каноне композитор пишет мелодию

только один раз, давая подсказки, где можно вступить, или вовсе ничего не указывая, а предоставляя исполнителям разгадать отсутствующие данные. Это нелегко, так как мелодии сдвигаются не только по горизонтали, но и по вертикали, звуча каждый раз то выше, то ниже. Композиторы Ренессанса частенько использовали такой способ записи, доставив впоследствии немало трудностей исследователям.

Впрочем, можно расценивать это как своеобразный вызов потомкам на турнир мастеров высокой музыки.

Во времена Баха музыку зашифровывали уже не так охотно, но поиграть в интеллектуальную игру с друзьями — что может быть лучше?

«Канонические» поединки и диалоги привлекали внимание академических музыкантов и гораздо позже — например, в XX веке. Профессор композиции А.С. Леман, воспитавший целое поколение музыкантов, среди которых С. Губайдуллина и М. Колонтай, рассказывал о том, как сочинение полифонических ребусов поддерживало академических музыкантов в блокадном Ленинграде. Вместе с приятелем — композитором Николаем Тимофеевым — они, лежа на чуть теплой печке, протопленной остатками мебели, писали загадочные каноны, а потом уже на совсем остывшей — бесконечные.

Canon perpetuus, или Zirkelkanon по-немецки. Этот канон всегда возвращается к своему началу, чем дает возможность повторять его бесчисленное количество раз. Прекрасный образ вечного круговорота жизни, попрания смерти воскресением. Кстати, и Леману, и Тимофееву удалось выжить в блокадном аду.

Судя по всему, Баху хитроумные музыкальные загадки приносили огромное удовольствие. К тому же Вальтер увлеченно коллекционировал всевозможные ноты, что не могло не привлекать Баха. Баховские творения занимали заметное место в библиотеке Вальтера, который весьма гордился получением нот непосредственно от автора.

Будучи почти ровесниками (Вальтер всего на год старше Баха), приятели не только устраивали музыкальные состязания, но и разыгрывали друг друга. Обоим еще не стукнуло тридцати, и семьи еще не разрослись, как будет впоследствии у Баха. Поводы находились. Чаще всего выясняли, что сильнее: высокая теоретическая мысль или практические умения.

Иоганн Себастьян славился своим умением играть с листа. Это не так-то просто. Некоторые пьесы музыкантам приходитс я учить по месяцу, прежде чем исполнить. Но руки Баха (а на органной педальной клавиатуре — и ноги) настолько слушались его, что с ходу одолевали любые трудности. Любой незнакомый

нотный листок вызывал у него охотничий рефлекс. Зная это, Вальтер однажды сочинил произведение, безупречное с точки зрения искусства контрапункта, но совершено неисполнимое. Возможно, многорукий Шива взялся бы сыграть этот шедевр музыкальной теории, да и то при условии наличия трех ног. Но никак не человек, имеющий обычную анатомию.

С виду — при беглом осмотре — ноты не выглядели как нечто особенное. Коварный Вальтер поставил их на пюпитр и пригласил в гости Баха. Когда тот зашел в кабинет, где стоял инструмент, Вальтер отлучился якобы для приготовления завтрака. Сам же остался подслушивать под дверью.

История умалчивает о тексте, который он услышал после неудачной попытки Баха сыграть полифоническое «чудо»… или нет, нескольких отчаянных попыток. Озадаченный Бах никак не мог поверить в невозможность озвучить партитуру. Зная о вспыльчивом характере Иоганна Себастьяна, можно представить, насколько сильны оказались выражения. И как долго потом смеялись оба приятеля, ведь в молодости Иоганн Себастьян был еще и очень веселым человеком.

Известно, что Бах ценил композиторские способности Вальтера, возможно, больше своих собственных. Особенно ему нравились хоральные обработки кузена. Тот же, составляя свой знаменитый «Музыкальный лексикон», ответной любезности не проявил, посвятив Баху совсем немного объема — в четыре раза меньше, чем Телеману. На самом деле никакого особенного неуважения здесь искать не стоит. Вальтер в своем словаре отдавал предпочтение изданным сочинениям, а Иоганн Себастьян печатался мало. Да и трудно, наверное, увидеть великое в добром куме, с которым постоянно встречаешься за чашечкой кофе. Зато Вальтер честно упомянул в «Лексиконе» некоторых других достойных Бахов.

Помимо всего вышеперечисленного, Вальтер писал педагогические пособия, в частности «Praecepta der musikalischen Composition» («Наставление к сочинению музыки»), первый в Германии учебник композиции. По нему учился самый известный ученик Вальтера — юный принц Иоганн Эрнст, племянник правящего герцога. Высокоодаренный мальчик, несомненно, прославил бы свой герцогский род музыкальными шедеврами, но судьба распорядилась иначе. Иоганн Эрнст трагически погиб, едва дожив до восемнадцатилетия.

Учебник для принца, помимо наставления в сочинении, краткого изложения элементарной теории музыки и словарика наиболее распространенных музыкальных терминов, содержит классификацию риторических фигур, без знания которых не

обходился ни один уважающий себя музыкант эпохи барокко.

Глава пятая.
ТАИНСТВЕННЫЕ РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ

Прежде чем попытаться понять музыкальную риторику эпохи барокко, неплохо бы вспомнить: а что такое обычная риторика?

В Античности и Средневековье она представляла собой одну из важнейших наук. С ее помощью делали политическую карьеру, выигрывали процессы — так же как и сегодня — с помощью красноречия. В чем же отличие? Оно есть. Можно сравнить его с отличием между стилем ведения войны в рыцарское время и сейчас. Понятное дело, неблагородные приемы бытовали и среди рыцарей, и среди средневековых риторов. (Кстати, слова эти состоят в родстве более близком, чем может показаться на первый взгляд. «Рыторъ» — на древнерусском наречии как раз и значило «рыцарь».) Но в целом в те далекие времена понятие о чести в поединке хотя бы декларировалось.

Классическая риторика определяла три задачи: убедить, усладить и взволновать. Главную часть науки составляло учение о словесном выражении, от которого требовались правильность, ясность, красота и уместность. Подробно описывались средства, необходимые для достижения этого результата.

В музыкальной риторике эпохи барокко все обстояло примерно так же, за одним исключением: это ответвление науки вырастало более из богословия, чем, собственно, из риторики. То есть конечной задачей в этом случае была не победа и даже не услаждение слуха, а приобщение к Божественной гармонии через раскрытие смысла Священного Писания.

Музыкальная риторика расцветала в лоне протестантской церкви, замещая собой отсутствующую иконопись. Для ее восприятия требовался более высокий культурный уровень населения — и он поднялся. Сейчас нам трудно даже представить горожан, массово занимающихся пением в свободное от работы время или правительственных чиновников, разбирающихся в музыке не хуже консерваторских профессоров.

Музыкальная теософия покоилась на твердом Fundamentum mathematicum (математическом основании). Композиторы задумывались о правильных пропорциях музыкальных интервалов и аффективном воздействии этих пропорций.

Вот как описывает эти воздействия Веркмейстер, гуру баховского кузена Вальтера: «Все диссонансы далеко отстоят от совершенства, поэтому по природе они более печальны и могут привести в замешательство. Если же они наполняют музыку,

звучащую пред человеком и без того печальным, унылым и как бы смущенным, он смутится от этого еще более… так как найдет подобное своему [состоянию]. Поэтому, употребляя диссонансы, следует быть чрезвычайно осторожным… Поскольку музыка упорядоченна, ясна и является не чем иным, как отражением Божественной мудрости и ее законов, должен человек, если только он не уподобляется свирепому зверю, легко склоняться к радости… Благодаря чистой гармонии сатана будет изгнан»; напротив, благодаря резким диссонансам, то есть слишком большому удалению от того, что составляет основу основ «единства», «душа приходит в смятение и дичает», так что «сатана может свободно войти [в нее]» (перевод Л. Шишхановой).

Композиторы эпохи барокко твердо знали: правильно «устроенная» музыка автоматически является прославлением Господа, так как ее упорядоченность исходит от Него. К тому же она восстанавливает душевные силы человека. Не следует искать здесь «релаксацию», такую понятную современному человеку. Смысл гораздо глубже, чем можно себе представить. Человеческая душа, сотворенная по образу и подобию Божию, подвергается постоянным искажениям. Правильная музыка восстанавливает утраченный порядок. Таким образом, по мысли барочных музыкантов, получается не relaxatio (в переводе с латыни — ослабление, расслабление, релаксация), а recreatio (восстановление, дословно — «повторное созидание», «новое сотворение»).

Таковы были цели барочной музыкальной риторики. Какими же средствами она располагала?

Важнейшим для композитора считалось владение Dispositio — диспозицией — так же, как в военном деле и в обычной риторике. Имелось в виду умение правильно разместить музыкальный материал. Бытовало несколько схем диспозиций — более или менее популярных. Они делились на разделы: главная тема, возражение, опровержение (критический разбор возражений), победное утверждение главной темы. Существовали борьба противоположных аффектов, особые выразительные приемы, воспринимающиеся как прямое обращение к слушателям или же к самому Создателю.

Музыкальная речь состояла из фигур, их разнообразие позволяло выразить символическим языком очень многое.

Вот некоторые из них: Kyklosis — символическое движение по кругу, Chordae peregrinae — струны-бродяги, уводящие музыку в другой лад и образующие общую неустойчивость.

Aporie, обозначающая безвыходное положение.

Apostrophe — музыкальные слова, произносящиеся как бы «в

сторону», наподобие авторской ремарки.

Climax — лестница.

Katachresis — злоупотребление.

Heterolepsis — захват того, что принадлежит другому, выражается неожиданным «перескакиванием» мелодии в другой голос.

Hyperbaton — нарушение обычного порядка слов, представляет собой сильный выход голоса за пределы естественной тесситуры. Подобные «нарушающие» фигуры вводятся с целью поразить слушателя смыслом Писания: из любви к человечеству Бог может нарушить свои собственные законы. Спасение от бедствий, данных миру за грехи, будет даровано благодаря искупительной жертве Христа.

Anabasis — восхождение. Таким образом изображалось воскресение Христа, но мог быть и какой-либо другой возвышенный момент.

Catabasis — спуск. Чаще всего здесь имеется в виду Бог-Сын, спускающийся с небес для спасения человечества. Эта фигура также указывает на угнетенные состояния человека, выражая аффект уныния, унижения и потери достоинства. Неоднозначное прочтение являлось характерной особенностью эпохи барокко. Тогда мыслили нарочито многомерно и рядом с буквальным смыслом обязательно присутствовал иносказательный. Бах, в совершенстве владеющий искусством музыкальной риторики, создал немало своих собственных «говорящих» образов, вызывающих определенные аффекты.

* * *

Подытожим перечисление риторических фигур и приемов цитатами из упоминавшегося трактата Веркмейстера: «…следует знать, что даже без слов в музыке, исполняемой одними лишь инструментами, всегда, в каждой мелодии, должен быть ясно представлен основной аффект, то есть инструменты при помощи звуков как будто произносят выразительную и понятную речь… там, где нет чувства, нет аффекта, — нет и добродетели. Если наши страсти больны, их нужно исцелять, а не убивать… Если об этом не позаботиться, то получается не музыка, а бесовское нытье и гудение».

Интерес к риторике — как к музыкальной, так и классической, словесной — стремительно угасает почти сразу после смерти Баха. Она сдает позиции и в литературной критике. В XIX веке слово «риторика» приобретает негативный оттенок.

Возникает отношение к ней как к «пошлому» и «бездарному» занятию, достойному разве что тупых школяров. О музыкальной риторике забывают вовсе.

Казалось бы, выстраивание музыки по божественным законам должно привлекать музыкантов во все времена, независимо от силы религиозности общества. Ведь «божественно» — значит «красиво», «гармонично», в конце концов. Но такая подмена не проходит. С развитием гуманизма «передовое» искусство начинает двигаться совсем по иному пути, ставя во главу угла развитие индивидуальности — то, что ранее считалось неважным и, даже более того, не особенно достойным.

Это неудивительно. Личность композитора и его задачи выглядели до наступления Нового времени несколько иначе, чем теперь. Главным постулатом творчества было непротиворечив истине. То есть сочинить нечто новаторское, не похожее на принятые нормы считалось неэтичным поступком. Все серьезные музыкальные опусы Средневековья замешивались на григорианских хоралах из Антифонария, прикованного золотой цепью к церковному алтарю.

Можно, конечно, посочувствовать средневековым композиторам, ведь свобода их творчества так нещадно ущемлялась, но на эту тему есть противоположные высказывания великих людей, принадлежащих к совершенно другим, далеким от Средневековья эпохам. Например, замечательный афоризм Гёте: «Мастер познается в ограничении». Или рассуждение отца Павла Флоренского о том, что лучше: иметь счастливую жизнь или плохую, зато не похожую на жизнь соседа, высказанное по поводу стремления современных художников искать новое любой ценой.

Борьба традиции и индивидуальности продолжается по сей день, но пик расцвета последней давно пройден. Это видно по многочисленным «возрождениям традиций», интересу к духовным практикам различных культур, ко всему аутентичному и по появлению межавторских проектов в литературе. Огромные издательские монстры вроде «Метро 2034» кажутся странной карикатурой на цех средневековых мастеров, пишущих в рамках строгого канона. Только в основе теперь лежит не Священное Писание, а коммерческий успех.

Ситуацию в академической музыке прекрасно описывает известный и даже в чем-то одиозный русский композитор Владимир Мартынов в своей книге «Конец времени композиторов». Полностью «приговорив» идею композиторства, он рукоплещет закату авторства, поскольку «конец времени композиторов можно рассматривать как начало высвобождения

возможностей, изначально таящихся в музыке, но подавляемых композиторством во время господства композиторов над музыкой». С этим странным на первый взгляд утверждением нельзя не согласиться. Действительно, без фигуры композитора (в академическом смысле этого понятия) прекрасно обходятся не только фольклор и традиционные богослужебно-певческие системы, но и такие современные музыкальные практики, как рок и джаз. При этом некомпозиторская музыка отнюдь не является примитивной предтечей композиторской. Это две непересекающиеся, даже враждебные друг другу реальности — традиционная и исторически ориентированная. Для первой ценность в «неотходе» от истины, для другой — в новизне и прогрессе.

* * *

Баху удалось невозможное — жить сразу в обеих реальностях. В философском осмыслении он предстает фигурой уникальной и даже трагической. В большой степени именно он создал основы музыкального искусства Нового и Новейшего времени. Но в своей богобоязненности он являлся человеком традиционным, то есть, с точки зрения поклонников прогресса, смотрел назад, а не вперед. При этом, будучи не только гениальным, но в высшей степени добросовестным композитором, он тщательно изучил и наилучшим образом использовал все музыкальные достижения своей эпохи, которые уже впитали в себя идеи гуманизма. Получается, он работал «против себя», причем делал это со всей мощью своей гениальности.

У Альберта Швейцера есть на эту тему следующее рассуждение: «Не беда, если таланты ошибаются, следуя заблуждениям своего времени. Если же им следует гений, то за эти ошибки расплачиваются столетия. Великий Аристотель задержал развитие греческого естествознания в то время, когда оно стало на путь, который мог повести его к открытиям Галилея и Коперника. Бах, приняв с почти легкомысленным сознанием своей бесконечной мощи итальянские формы и схемы, задержал развитие немецкой музыки. Ведь уже тогда в духовной сфере она могла создать то, что позже осуществил Вагнер в области музыкального театра».

Замечательное описание механизма явления. Но гуманист Швейцер, родившийся в 1875 году, — дитя XIX века, а значит, романтизма и индивидуализма. К тому же немецкий романтизм имел идеологическую подоплеку гораздо более сильную, чем

просто направление в искусстве, воспевающее экзальтированное томление поэта на лоне природы. Именно в немецкой душе эта безобидная на первый взгляд тенденция дозрела до Volkgeist, теории политического романтизма Карла Шмидта[13] и далее — до Гитлера. Стало быть, Швейцер, сокрушаясь, печалился немного «не о том». Из начала XXI века нам видится более масштабная панорама борьбы, чем описывает Швейцер. Мы живем в эпоху религиозного терроризма, с одной стороны, и либерального размывания тысячелетних основ — с другой. Интересно, как воспримут феномен Баха люди спустя сто или двести лет…

Глава шестая. ВЕЙМАРСКИЙ КРУГ. ПОЭТЫ И ОДНОКЛАССНИКИ

Еще одной интересной личностью в веймарском кругу общения стал для Иоганна Себастьяна поэт Соломон Франк. Он не зарабатывал на жизнь поэзией, служа при дворе в качестве высшего секретаря консистории. С этой должностью ему приходилось совмещать обязанности директора герцогской библиотеки и хранителя нумизматической коллекции. Франк относился к совсем другому поколению, нежели Бах и Вальтер, будучи на четверть века старше их обоих. Навряд ли Бах близко дружил с ним — хотя Соломон имел репутацию человека душевного и отзывчивого, — но поэзию его знал хорошо и ценил.

Здесь уместно еще раз вспомнить Альберта Швейцера, утверждавшего духовную близость Баха воззрениям пиетизма, несмотря на его твердые ортодоксальные позиции. Религиозные стихи Франка пиетисты могли, без сомнения, поднять себе на знамя — так много в них эмоций, субъективной «душевности» и мистического восторга. В то же время пиетизму как учению поэт говорил твердое и решительное «нет». Вероятно, из-за боязни потерять службу — ведь правящий герцог являлся убежденным ортодоксом? А может, Франк искренне считал себя ортодоксом, не признаваясь в «пиетистических» наклонностях даже самому себе. Впрочем, субъективные восторги и чувственная эмоциональность Франка меркнут перед некоторыми образцами духовной поэзии гамбургского советника Бартольда Генриха Брокеса.

На двор Иисуса волокут,
И стражники, чтобы распалиться злее,
Зовут других злодеев
И с ними вместе его бьют
По телу нежному бичами
С железными шипами.

(Здесь и далее в этой главе перевод Я. С. Друскина)

Самое интересное, что данный текст стал классическим для «Страстей Христовых». На него писали музыку такие титаны, как

Гендель, Телеман и Маттесон. Впрочем, «Страсти» в лютеранской традиции того времени исполнялись с колоссальной пышностью.

В частности, премьера произведения Телемана состоялась во Франкфурте при стечении несметной толпы народа и присутствии важных персон. Интересен факт: в церковь пускали только тех, кто имел с собою напечатанный текст «Страстей». Подобные предтечи современных музыкальных шоу были в XVIII веке весьма популярны. Так и представляется что-то среднее между советским поэтом-агитатором и рок-певцом, взывающим к стадиону в приступе драйва:

Что ж, терзайся, злых приспешник,
Раб греха, скули, как пес,
Вой, рыдай, но вместо слез
Кровью плачь, упрямый грешник.

Соломон Франк, на тексты которого писал Иоганн Себастьян, был гораздо консервативнее Брокеса. У него не найдешь таких, доходящих до вульгарности, эмоциональных клякс. Но и он рвется прочь от старой доброй традиции. А Бах, блестяще используя весь арсенал музыкальной риторики эпохи барокко, усугубляет и делает выразительнее его чувственные образы.

Блестящий и непревзойденный баховский биограф Филипп Шпитта страшно огорчен таким поведением своего объекта. Анализируя дуэт на слова Франка «Komm, mein Jesu, und erquicke», он ужасается: «Этот дуэт драматичен, что недопустимо в церковной музыке». Действительно, Бах настолько усиливает и подчеркивает музыкальным аффектом слова «Ах нет, ах да, ты ненавидишь меня! Я люблю тебя!», что дуэт воспринимается как любовный, особенно когда в нем участвует сопрано, а не бестелесные детские голоса. А ведь речь идет о взаимоотношениях Бога и человеческой души!

Вот он, пиетизм. Иначе как мог бы Иоганн Себастьян, искренне верующий человек, писать на такие чувственные тексты.

Обратимся к еще одному образцу поэзии Франка, озвученному Бахом:

Приди, сладостный час смерти,
мой дух вкушает мед из пасти льва.
Пусть конец мой будет сладок,
торопись, последний час, я к Спасителю спешу.

Ну разве удивителен восторг романтиков перед Бахом?

Помимо Франка, в круг немузыкальных веймарских знакомств Иоганна Себастьяна входил Иоганн Маттиас Геснер — молодой (шестью годами младше Баха) проректор Веймарской гимназии, в будущем — знаменитый ученый. Спустя много лет он станет профессором элоквенции (риторики и словесности) в Геттингене и откроет своим современникам красоту Плиния и Горация, которых до того многие изучали только для овладения латынью. Неизвестно, насколько они дружили. Интересовались друг другом наверняка. Иоганн Себастьян знал латынь и любил «покопаться» в текстах. Судьба свела их много позже, когда Бах уж переехал в Лейпциг, а Геснер стал ректором Томасшуле.

И еще один человек, не из числа музыкантов, приезжал в Веймар специально ради Баха и гостил в его семье. Его звали Георг Эрдман. Когда-то именно с ним юный Себастьян, покинув дом старшего брата, отправился в далекое путешествие на север Германии. Бывшие школьные товарищи предавались воспоминаниям за кружечкой вина. Сколько они пережили вместе — учение, случайные заработки вроде похорон и свадеб, голод, скитания и мечты о будущем… Баху нравилось настоящее — с любимой женой, богатой интеллектуальной жизнью и манящей перспективой когда-нибудь сменить старика Дрезе в должности капельмейстера. А Эрдман, преуспевающий юрист, с удовольствием пил вино, слушая импровизации товарища, и рассеянно внимал его рассуждениям о карьере музыканта. Мысли его парили далеко от Германии, где он не видел для себя возможности заработать соответственно своим высоким амбициям. Его привлекала далекая и непонятная Россия с ее энергичным государем, нуждающимся в ученых иностранцах. А Бах… цеховой музыкантишка при довольно захудалом дворе — не тот масштаб.

Возможно, мы ошибаемся, и встречи двух товарищей в начале 10-х годов XVIII века были исполнены душевности и взаимоуважения. В конце концов, занятой Эрдман без особой нужды находил время навещать Баха, тоже не праздного человека. Но сохранилось письмо Баха к Эрдману — крик о помощи. В нем видно до подобострастия самоуничижительное отношение композитора к бывшему однокласснику, а ныне — важной шишке. Документ отправлен из Лейпцига в 1730 году. Оригинал его находится в Центральном архиве древних актов в Москве.

Да-да, именно в Москве. Желание Эрдмана сбылось. Он смог обратить на себя внимание Петра I во время путешествия императора по Европе в 1718 году и стал резидентом, то есть дипломатическим представителем, постоянно находящимся в

иностранном государстве.

Он действительно имел влияние и, скорее всего, мог бы посодействовать переезду Баха в Россию. А со стремлением композитора руководить музыкальным процессом на больших пространствах можно только представить, на какие небывалые высоты вознеслось бы музыкальное искусство Москвы или недавно возникшего Петербурга. Но Эрдман на письмо не ответил, оставив нас кусать локти…

Не стоит порицать германского дипломата за этот поступок. Неудобный, взрывной характер Баха мог отбить желание помощи даже у более близкого друга. Что говорить об одноклассниках, чьи пути давно разошлись? Да и русской музыке не стоит печалиться о Бахе, как об упущенной возможности.

Вероятно, наоборот, ей повезло лучше сохранить свою самобытность, не попав под воздействие такого титана.

Письмо Баха нашел его биограф Шпитта, благодаря своему знакомому, имевшему доступ к русским архивам.

Завершая тему веймарских знакомых Иоганна Себастьяна, нельзя не упомянуть в этой связи Георга Филиппа Телемана (1681–1767) — самого «раскрученного» композитора эпохи барокко. Ромен Ролан называл его «счастливым соперником Баха». Действительно, судьба постоянно подбрасывала им поводы для соперничества, в котором Бах оказывался в проигрыше. Не единожды Телеман, будто злой гений, возникал на пути нашего героя, занимая выгодное место буквально перед носом у последнего.

Зато в XIX веке романтики отомстили за Баха. Удачливому сопернику припечатали клеймо «ремесленника»и «эпигона». Его фантастическую плодовитость и успешную карьеру использовали против него. Кто лучше всего пробивается? Ну, конечно, бездарность. Кто создает необъятное наследие? Разумеется, графоман. Даже музыкальных биографов и исследователей он долгое время не интересовал, поскольку сам написал свою биографию, да не единожды, а трижды, к тому же еще с литературным блеском. Разве может настоящий художник заботиться о таких мелочах? Вот Бах-то обошелся со своей биографией с редкостным равнодушием, дав повод разгадывать ее уже столько лет.

Любопытно видеть, как «по одежке» композитора встречают его музыку вполне бесспорные профессионалы. И как медленно и непредсказуемо формирует время свои полочки.

Сегодня сочинения Телемана вновь популярны, и судьба, похоже, перестала заставлять его соперничать с Бахом.

В жизни это соперничество совершенно не мешало

композиторам дружить. Не во всем соглашаясь с Телеманом, Бах испытывал к нему глубочайшее уважение, и тот отвечал взаимностью. Они даже стали кумовьями, причем Телеман сам предложил себя в качестве крестного, когда узнал о рождении Филиппа Эммануэля. Семья Бах неоднократно гостила у Телемана.

Пусть этот выход самого известного и авторитетного из веймарских знакомых Баха завершится одой их современника, авторитетного теоретика и лексикографа Иоганна Маттесона:

> Корелли хвалят все; Люлли — у славы в храме,
> Один лишь Телеман взнесен над похвалами.

Глава седьмая.
ГЕРЦОГИ И ПРИНЦЫ

В разветвленном роду Бахов среди оседлых городских и церковных музыкантов попадались бродячие шпильманы. Не покидая пределов Германии, они тем не менее не оставались нигде надолго, влекомые цыганской звездой странствования. В Иоганне Себастьяне жил этот «шпильманский зов», несмотря на напудренный парик и любовь к домашнему очагу. Он нуждался в свободе передвижения. В том, чтобы, вырвавшись из привычного круга, отдаться дороге, с ее неожиданными встречами и той особой созерцательностью, невозможной среди повседневной суеты.

«Цыганский» уголок своей души Бах очень ценил, защищая его почти так же яростно, как упомянутое музыкальное совершенство. Начальников, не уважающих его любовь к путешествиям, композитор наказывал долгими самовольными отлучками. Как же работодатели терпели такую строптивость?

Важно понимать, по каким поводам Бах покидал места службы. Разумеется, он не разъезжал по курортам, разве только вместе с начальством. Чаще всего ездил испытывать органы — новые или недавно отремонтированные. Его мнение ценилось начиная уже с юности. Его слух, настроенный на совершенство, не пропускал ни малейшего дефекта. К нему обращались за помощью магистраты и консистории то одного города, то другого.

* * *

Вильгельм Эрнст Веймарский с удовольствием отпускал своего гофорганиста в такие поездки. Они повышали рейтинг его музыканта, а значит — и его собственный. Гораздо меньше правителю нравились более близкие путешествия подчиненного. Бах часто ходил в расположенный по соседству Красный замок — резиденцию покойного брата герцога. Туда, где несколько лет назад служил скрипачом в капелле. Там работал кум Вальтер и жил талантливый принц Иоганн Эрнст. К моменту приезда композитора в Веймар мальчику исполнилось двенадцать лет.

Они любили музицировать втроем. Бах почти всегда выбирал альт — инструмент скромный, но создающий гармонию. Играющий на нем словно находится в самом центре музыки, в

отличие от солиста, занятого самовыражением. Не менее интересным казалось Себастьяну наблюдать, как кум испытывает педагогические трактаты на своем царственном питомце.

Вильгельм Эрнст ничего не имел против композиторских опытов своего младшего племянника. Куда напряженнее складывались отношения со старшим. После смерти отца он стал соправителем герцогства и не во всем разделял взгляды своего дяди. По идее, Баху, если бы он опасался за свое место, не следовало вообще бывать в Красном замке. Но его позиции при дворе казались весьма крепкими. Герцог держал недовольство при себе, ценя возможность похвалиться выдающимся музыкантом перед другими царственными особами. А поводы случались.

Через несколько лет работы в Веймаре Баха пригласили за пределы Тюрингии — в Кассель, стоящий на гессенской земле. Кронпринц Фридрих, будущий король Швеции, пожелал послушать искусство веймарского органиста.

Народу на концерт собралось немного, но зато какого! Сплошь царственные особы и члены их семей. Баха этот факт особенно не взволновал. Он приехать делать привычную работу, в которой чувствовал уверенность. Сел на органную скамью, бегло осмотрел инструмент. Он играл свои новые пьесы и самое любимое из Букстехуде. Потом начал импровизировать на темы известных хоралов.

Связь с публикой у органиста совсем иного рода, чем у певца или скрипача, видящих глаза слушателей. Органист сидит спиной к залу. Как же ему понять реакцию людей? Уловить и оценить сверлящие взгляды? Или устремить помыслы ввысь, ожидая небесного одобрения?

Себастьян привык выбирать последнее. Так же он поступил и теперь.

Шушуканье за спиной сразу перестало существовать. Как и презрительное выражение на лице кронпринца, считающего себя непревзойденным ценителем прекрасного. Бах знал: похвалу этого вельможи заслужить крайне трудно, а она бы не помешала. Признание при гессенском дворе высоко оценят в Тюрингии.

Обычный музыкант в таком случае стал бы лезть из кожи вон, дабы поразить царственную особу своим мастерством. А Себастьян поступил так, как поступал всегда — задумался о смысле слов хорала, возникающего под его пальцами.

…Из глубины взываю к Тебе, Господи!

Ему захотелось передать эту глубину, сделать ее особенно бездонной. Вдруг он положил руки на органную скамью.

Наступила тишина. Гости переглядывались, не понимая, нужно ли аплодировать, — уж очень странным казалось завершение пьесы. Кронпринц недовольно засопел.

И тут раздалась музыка — мрачная и величественная. Дамы завертели головами, пытаясь понять, откуда она звучит, ведь руки органиста продолжали покоиться на скамье. Но сидящая фигура двигалась в такт музыке, словно пританцовывая по скамье. Постепенно темп убыстрялся, делая происходящее все более невероятным. Эту сложную и прекрасную музыку играли ноги без помощи рук.

Пробежав напоследок по всей педальной клавиатуре, Себастьян завершил импровизацию мощным аккордом, взяв сразу по две ноты каждой ногой — пяткой и носком.

Наступила тишина. Слушатели были готовы разразиться овациями, но хозяин замка не хлопал. Неужели он счел изображение бездны дешевым цирковым трюком?

Дамы испуганно переглядывались. Наконец кронпринц поднялся, медленно подошел к Баху и, сняв с пальца кольцо с огромным драгоценным камнем, отдал его органисту.

Слухи об удачном концерте скоро достигли ушей герцога Веймарского, который стал гордиться своим музыкантом еще больше.

Кто-то пошутил: посмотрите, какого грандиозного успеха добился Бах одними ногами! Что было бы, если бы он добавил еще и руки!

Историю эту использовал ректор минденской гимназии Константин Беллерман в своем эссе об искусстве, изданном много лет спустя — в 1743 году. Бах же завоевал признание будущего короля Швеции в 1713 или 1714-м.

Гордился ли композитор этой победой? Вовсе нет. По большому счету, она ничего не изменила в его жизни, а похвала даже самого короля значила для него меньше, чем одобрение товарища по цеху, того же Вальтера. Подаренного кольца он не носил. Вероятно, оно было продано, а деньги потрачены на музыкальные инструменты. У Баха имелось несколько весьма дорогих клавиров, а также лютня, ценой приближающаяся к ним и во много раз превосходящая многочисленные скрипки и альты. Зачем ему понадобилась столь дорогая лютня? Неизвестно, насколько хорошо он владел этим инструментом. Хотя лютневые пьесы писал — такие же совершенные, как и все, написанное Бахом.

Но вернемся к общению композитора с сильными мира сего. Он действительно относился к ним настолько просто, насколько это было вообще возможно. С уважением, но без тени

заискивания. Должно быть, не только талант, но также искренность и чувство собственного достоинства стали причиной необыкновенного расположения к нему Леопольда, князя Кетенского.

Но пока Бах еще в Веймаре, прекрасно устроенный и обласканный герцогом. Жалованье достаточно приличное, интеллектуальный кружок единомышленников не только приятен, но и полезен для развития. Даже с устройством быта все складывается на редкость удачно. В Веймаре живет двоюродная сестра Марии Барбары. Она согласилась помогать по хозяйству жене Баха, освободив той немного времени для прогулок с супругом.

В таких благоприятных условиях родились почти все великие органные сочинения композитора. Звучащий вневременной Солярис создал не умудренный печалями старец, не монах, отрешившийся от мира, а вполне преуспевающий и веселый молодой человек, еще не достигший тридцатилетия.

Глава восьмая.
СТРАННЫЙ ЛЮБОВНЫЙ РОМАН

Некоторые исследователи считают: органа в Веймаре было слишком много, Бах пресытился им к концу службы. Тяготился обязанностями гофорганиста. А уехав из Веймара, уже почти не писал органной музыки, только в последние годы начал приводить свой органный архив в порядок.

Можно подумать, композитор вообще не выделял орган из ряда других музыкальных инструментов, играя на нем «по случаю». Устроился органистом — хорошо, скрипачом или руководителем хора — тоже неплохо, никакой разницы.

Разумеется, Бах, как любой музыкант широкого профиля, умеющий играть на разных инструментах, занимался многими видами деятельности, даже и немузыкальными, например преподавал латынь школьникам. Действительно, после Веймара он не только перестал играть на органе, но и некоторое время совсем не писал духовной музыки. Его следующий работодатель, князь Кетенский, будучи кальвинистом, вообще не признавал музыку в церкви. В этот период Бах создавал светские кантаты и играл на клавесине.

Но к органу, этому монументальному звуковому собору, у композитора всегда было особое отношение. Не случайно ведь его наперебой приглашали на экспертизы. Бах прекрасно знал внутреннее строение этого инструмента, чувствовал индивидуальность каждого из них. Иногда он даже влюблялся в какую-нибудь особенно совершенную конструкцию из дерева и труб.

Одно из баховских путешествий веймарских времен, до сих пор ставящее в тупик исследователей, вероятно, относится к таким «любовным романам».

Дело случилось в 1713 году в городе Галле, куда Баха пригласили ознакомиться с органом, построенным по задумке Фридриха Вильгельма Цахау. Умерший меньше года назад Цахау считался первым музыкантом в городе. Когда-то у него учился Гендель.

Бах осмотрел инструмент со своей обычной тщательностью. Проверил, не свистит ли где-нибудь воздух, не фальшивит ли какой из регистров. После технического знакомства сел просто поиграть…

Возможно, звучание этого инструмента особенно удачно сочеталось с акустикой помещения. Нам никогда не узнать,

какими звуковыми «феромонами» прельстил орган нашего аудиала. Но когда Себастьяну предложили занять место Цахау — он согласился. Даже написал для Галле кантату, «на пробу», и исполнил ее.

Человек в высшей степени порядочный — как же он мог забыть про свои обязательства перед добрым герцогом, дающим ему столько поблажек? А главное, ради чего? Никакой материальной выгоды переезд в Галле не давал — одни убытки. В Веймаре Бах получал 200 талеров 9 грошей. Галльский магистрат обещал только 171 талер 12 грошей.

Иоганн Себастьян вернулся в Веймар, обнадежив галльский магистрат. Они ждали теперь окончательного ответа. А он все не приходил.

Представим себе: с возбужденно горящими глазами Бах влетает домой и с порога начинает рассказывать Марии Барбаре… а о чем он может сообщить? О том, что нужно срочно собирать вещи и переезжать в другой город, где все хуже: жалованье меньше, служба не придворная, да еще жена лишится помощницы, ибо как двоюродные сестры ни дружны — одна не бросит свой дом ради другой?

Он раздраженно обрывает рассказ на полуслове и быстро выходит из комнаты. Надо отказаться, пока слухи не дошли до герцога. Он уже готов писать письмо, но слышит шаги за спиной и тихий голос Марии Барбары:

— А он правда звучит так чудесно, как ты говоришь?

Композитор тяжело вздыхает. Жена продолжает нерешительно:

— Но тогда… тогда ведь нужно ехать…

Она из рода Бахов.

До герцога слухи все же дошли. Он серьезно обеспокоился, поскольку совершенно не собирался терять такого престижного камермузикуса. Принял решительные меры по удержанию. Для начала увеличил Баху жалованье до 234 талеров 12 грошей. Потом повысил в ранге до вице-капельмейстера, сместив сына Дрезе. А там уже рукой подать до капельмейстера. Композитор мог ликовать — заветное местечко само шло к нему.

«Поздравляю. Теперь можно и отказаться от Галле», — сказал Баху Вальтер. Остальные друзья считали точно так же. Schein-Bewerbung (мнимое оспаривание вакансии ради повышения в должности по месту службы) прошло превосходно. Новое служебное положение и новый гонорар куда больше соответствовали таланту композитора. Зачем стыдиться? Так поступают все музыканты, это принято.

Неужели его поведение можно трактовать подобным

образом? А вдруг если и правда так? Зачем он заигрывал с галльским магистратом? Что греха таить, Бах сейчас, как никогда, нуждается в деньгах. Близнецы, родившиеся год назад, возможно, выжили бы, позови он самого дорогого лекаря. Хотя все в руках Божиих… А сейчас Мария Барбара опять на сносях.

Как же поступить? Терять добытое жалованье, тащить беременную жену в чужой город, лишая ее помощницы? И ради чего? Ради своей репутации или все же из-за того «особого» звучания?

А галльские власти ждут ответа. Недоумевают, затем негодуют. Себастьян решается послать отказ, но магистрат требует объяснений. Как это так? Господин органист дал согласие, заставил людей ждать несколько месяцев, а теперь отказывается!

Завязывается переписка. Бах оправдывается, из-за чувства вины тон его писем несколько высокомерен. Слава богу, Галле далеко и приходится писать. При личной встрече он наломал бы дров…

* * *

«…То обстоятельство, что мой отказ от вожделенного (как Вы полагаете) места органиста удивляет высокочтимую церковную коллегию, меня не удивляет нисколько, ведь я вижу, как плохо она вникла в дело. Вы полагаете, я хлопотал об упомянутом месте органиста, не ведая, что делаю. Я прекрасно знаю, что ходатайствовал о назначении и что высокочтимая коллегия остановилась на мне; ибо, представившись, я сразу же намеревался уехать, и лишь волеизъявление и любезные настояния господина Хайнецциуса вынудили меня сочинить и исполнить ту самую вещь. К тому же не приходится предполагать, что человек поедет туда, где ему будет хуже; но за две-три недели с определенностью узнать об этом я не мог, ибо совершенно уверен в том, что там, где, помимо жалованья, приходится принимать в расчет акциденции, своего заработка не узнаешь и за несколько лет, а не то что за 14 дней; и в этом в какой-то мере состоит причина того, что должность была мною принята, а затем отвергнута. Но из всего этого отнюдь не следует заключать, будто я для того выкинул такой номер перед высокочтимой коллегией, чтобы добиться от моего всемилостивейшего господина прибавки к жалованью, ибо оный и без того уже так много оказал мне милостей за мою службу и мое искусство, что ради увеличения своего жалованья мне не пристало ездить в Галле. Так что

сожалею, что столь несомненные увещевания коллегии имели весьма сомнительный исход, и добавлю еще вот что: получи я в Галле столь же хорошее жалованье, как здесь в Веймаре, неужели же я не предпочел бы тамошнюю службу здешней? Вы как юрист лучше всего можете об этом судить, и да дозволено мне будет просить, чтоб Вы довели эти оправдания мои до сведения высокочтимой коллегии, — остаюсь Вашего высокоблагородия покорнейший слуга Йог. Себ. Бах, концертмейстер и придворный органист».

Это последнее письмо вполне устроило магистрат. Schein-Bewerbung, ну с кем не бывает!

На душе остался неприятный осадок. Но более всего Баха печалила невозможность играть более на галльском органе. Кто же теперь позовет его в Галле после таких номеров?

Мария Барбара родила Филиппа Эммануэля. Счастливому отцу стало не до праздных размышлений. Жизнь текла своим чередом, обязанностей прибавилось. Хлеб вице-капельмейстера приходилось честно отрабатывать. Только редко-редко перед сном в ушах композитора звучали гармонии величественного инструмента из города Галле.

Спустя два года, весной 1716 года, оттуда пришло письмо. Члены магистрата, как ни в чем не бывало, приглашали господина Баха на заключительную экспертизу. Работы органных строителей полностью закончились. 3 мая планировалось торжественное открытие органа.

Силами церковного совета из этого события сделали настоящий праздник. Приехали депутаты из имперских городов, различные уважаемые музыканты. В их честь устроили званый обед, который обошелся совету в 11 талеров 12 грошей, не считая расходов на прислугу. Это составляло средний годовой доход рядового церковного хориста. Выпивка к обеду стоила и того больше — 15 талеров 14 грошей.

Сохранилось даже меню сего празднества. Угощали ветчиной копченой, сосисками со шпинатом, салатом весенним, пирожками, бараниной, щукой, а также горячей спаржей, вареным горохом, тыквой и молодым картофелем, что весьма странно для начала мая, но документ есть документ. На десерт подавали засахаренные лимонные дольки и вишневое варенье.

Однако большинству приглашенных праздник запомнился не обилием яств, а торжественным богослужением, на котором господин Бах уселся за свой любимый орган и исполнил на нем множество «несравненных вещей», как говорили те, кто имел счастье их услышать.

Больше композитор связи с полюбившимся городом не терял.

Она длилась ровно три десятилетия и завершилась достойным союзом. В 1746 году старший и любимый сын композитора — Вильгельм Фридеман, безо всякого испытания, а только из уважения к его отцу, занял почетный пост в галльской Liebfrauenkirche и даже остался в истории под именем «галльского» Баха.

Глава девятая.
СЛОЖНЫЙ ГЕРЦОГ И ДОЧЬ ТРУБАЧА

В том же 1713 году, когда началась история с галльским органом, высокородный работодатель Баха был приглашен на юбилей своего соседа — герцога Кристиана Саксен-Вейсенфельского[14].

У царственных особ точно так же, как и у простых людей, может возникнуть проблема: что подарить юбиляру? Немолодой и набожный герцог Веймарский терпеть не может тратиться на роскошь, но нельзя же ударить в грязь лицом перед соседом. Правитель Веймара нашел достойный выход. Он заказал своему, тогда еще только гофорганисту Баху «Охотничью» кантату — ведь в качестве праздничного развлечения герцог Вейсенфельский заявил зимнюю охоту.

Иоганн Себастьян никогда прежде не писал светских кантат. Ну и что с того? Он ведь не делил музыку на духовную и светскую, считая, что вся она — от Бога и для Бога. Кантата получилась чудо как хороша, ее темы хозяйственный композитор потом не раз использовал в других сочинениях. Текст произведения состряпал Соломон Франк, сентиментальный поэт-пиетист и секретарь консистории. По сюжету кантаты высокородного именинника прямо на охоте поздравляют античные боги — Диана, Пан и другие.

Герцог остался весьма доволен подарочным опусом, сочтя его достойным своего царственного соседа. В конце февраля 1713 года двор вместе с капеллой покинул Веймар и двинулся в Саксен-Вейсенфельские земли. Музыканты были наряжены гайдуками и егерями.

Охота удалась. Разгоряченные скачкой аристократы в ожидании приготовления добычи слушали новое произведение придворного музыканта. Герцог Вейсенфельский восхищался. Герцог Веймарский размышлял о том, что неплохо бы заставить Баха писать больше кантат. Будет чем хвалиться, да, может, он и перестанет думать о Красном замке.

Пройдет всего год, и баховские кантаты посыплются, как из рога изобилия. Ведь должность вице-капельмейстера, помимо прочего, заключает в себе обязательство ежемесячно создавать новую кантату для придворной церкви.

А пока композитор общается с музыкантами герцога Саксен-Вейсенфельского. Он ведь никогда не упускает возможности завязать новые связи — приятные и полезные. И в

Вейсенфельских землях он еще побывает не раз.

В один из этих визитов в 1716 году Баха пригласит к себе домой трубач Вильке, женатый на дочери известного органиста Либе. Как и все потомственные музыканты, Вильке намерен передать свое мастерство, вот только наследник у него женского пола. У его пятнадцатилетней дочери Анны Магдалины прекрасное сопрано, а женские голоса как раз начали входить в моду. Отец вложил немало сил в ее образование и не прочь пристроить подрастающую барышню в какую-нибудь придворную капеллу.

Он советуется с Бахом и просит послушать дочь. Получив согласие, поспешно зовет:

— Анхен, спой!

Бах слушает, покуривая любимую трубку и попивая домашнее вино из глиняной кружки. Сопрано и впрямь недурно, правда, поет девица слишком робко. Попеть бы ей на домашних баховских посиделках с Марией Барбарой и Катариной Доротеей — глядишь, осмелела бы.

Иоганн Себастьян ловит себя на мысли, что ему прямо-таки невтерпеж послушать, как голос этой Анхен будет сочетаться с голосами его жены и семилетней дочери… Он даже задерживается на день и на два и все слушает и представляет. Потом уезжает. Лицо юной певицы быстро стирается из его памяти, но голос продолжает звучать в ушах.

…Между тем отношения между Бахом и герцогом Веймарским начали понемногу напрягаться. Причиной тому стали не частые отлучки и не Schein-Bewerbung. Скорее наоборот — переговоры с галльским магистратом в какой-то степени были спровоцированы ущемлением свободы Иоганна Себастьяна. Герцогу очень не нравился излишний интерес композитора к Красному замку.

Баха действительно постоянно тянуло туда. Общение с кумом Вальтером, успехи принца Иоганна Эрнста, да и музыканты капеллы, с которыми он общался раньше, еще в школьные годы. К тому же 24 января 1716 года, на свадьбе старшего племянника герцога — Эрнста Августа, композитор познакомился с братом невесты — страстным любителем музыки. Это был князь Леопольд Ангальт-Кетенский, ставший горячим поклонником баховского творчества.

* * *

Бах упорно не желал замечать усиливающиеся разногласия

между правящим герцогом и его старшим племянником Эрнстом Августом, нынешним хозяином Красного замка. Некоторое время ему это удавалось. Герцог морщился, узнав об очередном походе своего подчиненного во «враждебный лагерь», но, не имея формального повода придраться к работе Баха, соблюдал холодный нейтралитет.

Князь Леопольд, чувствовавший искреннюю приязнь к композитору, предлагал ему покровительство, приглашая к себе на службу. Но Бах пока еще надеялся на улучшение ситуации в Веймаре. К тому же он почти приблизился к заветной должности капельмейстера, обойдя сына Дрезе. А Дрезе-старший совсем одряхлел и вряд ли смог бы протянуть еще долго.

К тому же запрещения герцога не касались концертных поездок в другие города. Иоганн Себастьян совершал их не часто, но с всегда большим успехом. Благодаря этим выступлениям по Германии пошла слава об органисте-виртуозе, играющем музыку «удивительную» и «непревзойденную».

Кассель, Ордруф, Галле, Лейпциг, Дрезден — вот известный список городов, которые композитор посетил, живя в Веймаре. Всюду, где ему приходилось выступать, Бах старался завязать связи, имея в виду не только свою карьеру, но и музыкальное будущее детей.

Весной 1716 года, как мы помним, Баха торжественно принимали в Галле, а уже в июле — в Ордруфе. Все это время он продолжал аккуратно снабжать своего герцога новыми кантатами, что не так-то легко. Кантата — произведение крупной формы, включающее в себя хоры, дуэты и арии в сопровождении оркестра, — огромное количество мотивов, соединенных по горизонтали и вертикали в одно гармоничное целое.

Если сравнивать кантату с альбомом современной музыкальной группы, то композиторского труда в ней намного больше. А ведь трудно представить себе группу, выпускающую по альбому в месяц, да еще и превосходного качества. Баху, при всей гениальности, приходилось работать на износ. В этой постоянной музыкальной гонке ему помогала чужая музыка, «включающая» его собственную фантазию. А также упомянутая тюрингская «хозяйственность», умение виртуозно перекомпоновывать и пускать в дело любой мало-мальски интересный материал, так чтобы не пропало ни единой ноты.

Вернувшись из Ордруфа, Бах застал Дрезе при смерти.

1 декабря 1716 года семидесятидвухлетний капельмейстер скончался. Бах неофициально приступил к исполнению его обязанностей. Три воскресенья подряд — 6,13 и 20 декабря — он руководил исполнением своих кантат.

Мария Барбара уже готовилась печь праздничный пирог в честь нового назначения мужа, но официального распоряжения все не поступало. Неожиданно от знакомых музыкантов Иоганн Себастьян получил неприятное известие: герцог пригласил на эту должность его кума — Телемана. Ничего себе сюрприз! Правда, Телеман отказался. Провинциальный Веймар не интересовал такого прославленного музыканта.

С тяжелым осадком на душе Бах принялся снова ждать назначения — вроде бы новых конкурентов не ожидалось. Но когда герцогский приказ обнародовали — недоумению и разочарованию композитора не было предела. Капельмейстером стал бездарный сын Дрезе, и близко не выдерживающий сравнения с нашим героем.

Чем объяснить столь странное решение? Месть за посещение Красного замка? Или полное отсутствие вкуса у герцога? Но всего несколько лет назад он казался разбирающимся в искусстве и хорошо относился к Баху.

Многочисленные друзья и приятели сочувствовали композитору. Князь Кетенский снова напомнил о своем расположении. К тому же ему как раз сейчас не хватало капельмейстера. Иоганн Себастьян впервые задумался о его предложении всерьез.

Вскоре в 1717 году семью герцога постигло несчастье. Иоганн Эрнст, юный принц-композитор, неожиданно умер.

Вильгельм Эрнст Веймарский отреагировал на его смерть весьма своеобразно — строго, под угрозой наказания, запретив своим музыкантам появляться в Красном замке.

Баха, и без того обиженного герцогом, эта новость вывела из равновесия. Распоряжение не только ущемляло его личную свободу, но и лишало привычного круга общения. Дальнейшая служба в Веймаре представлялась ему несовместимой с чувством собственного достоинства. 5 августа 1717 года он согласился на предложение князя Леопольда. Подписал договор и принял денежный аванс, после чего подал герцогу прошение об отставке. И неожиданно получил отказ.

Времени переживать происшедшее уже не оставалось. В сентябре его ждали в Дрездене — столице одного из самых влиятельных курфюршеств. Интересно, у кого отпрашивался Бах, отправляясь в эту поездку? У князя Ангальт-Кетенского, уже зачислившего композитора на службу, или у герцога Веймарского, еще его от себя не отпустившего?

В Дрезден композитор поехал не один, а с сыном — Вильгельмом Фридеманом. Пора приобщить мальчика к концертной атмосфере. Да и мир показать. Самому Иоганну

Себастьяну в детстве довелось поездить на знаменитые баховские сборища в Ордруф совсем немного, пока были живы родители.

Погруженный в воспоминания композитор вместе с сыном ехал в трясучей дешевой карете. Он не подозревал, что этот жесткий неудобный экипаж везет его к триумфу, о котором впоследствии будут сочинять легенды. Знающие хоть немного биографию Баха уже догадались: речь пойдет о его знаменитом поединке с французским органистом Луи Маршаном.

Глава десятая.
МЕЖДУНАРОДНАЯ ДУЭЛЬ

Если герцог Веймарский давно переболел «версализмом», то дрезденский правитель Фридрих-Август, курфюрст Саксонский и король Польский, страдал этой хворью вовсю. Он копировал Францию во всем — начиная от кухни и манеры одеваться, заканчивая искусством и легкими парижскими нравами. Разумеется, при дворе любили французскую музыку.

Поскольку «версализм» в то время был популярен у многих германских правителей, этим широко пользовались французские музыканты. Множество заграничных гастролеров самого разного пошиба колесили по Германии в поисках теплого местечка при каком-нибудь дворе. Среди музыкальных «гастарбайтеров» царила жесткая конкуренция. Устроившиеся были вынуждены постоянно защищать свои места от новых «понаехавших».

Главным оружием являлись развернутые интриги с вовлечением посторонних лиц. В центре одной из них оказался наш герой. Его пригласил в Дрезден тамошний капельмейстер, француз Волюмье, преследуя особую цель. У дрезденского капельмейстера земля горела под ногами. На пятки ему наступал соперник, да такой крупный, какого еще поискать.

Луи Маршан, приехавший в Дрезден совсем недавно, считался величайшим органистом и композитором Франции, наряду с Франсуа Купереном и Николя де Гриньи. Современники называли его «ослепительным» виртуозом. Знатоки находили его композиции совершенными, но несколько «причудливыми». Определение любопытно, если учесть, что Маршан творил во времена барокко, а сам термин «барокко» обозначает как раз причудливость, некоторую странность или жемчужину неправильной формы. Чем Маршан оказался причудливее других композиторов своего времени?

Возможно, его музыка несла в себе слишком много «личного». Ведь барочные художники при всей вольности еще не забыли средневекового постулата о «неотходе от истины». А Маршан, при всем мастерстве и знании канона, выражал на органе собственные страсти.

В многочисленных биографиях Баха его часто называют «салонным», «пустым», «неглубоким». Вот, например, один из таких портретов, написанный С. Базуновым: «Маршан поместился за инструментом и заиграл блестящую французскую арию, сопровождая мелодию всевозможными украшениями и

многочисленными трудными и блистательными вариациями… Опытный слушатель мог бы, правда, заметить, что за всем этим внешним блеском скрывались во множестве шаблонные общие места… и что вся эта шумиха скрывала лишь очень жалкое музыкальное содержание».

Сразу же рисуется образ «приглаженной» посредственности. Даже факт служения Маршана в Версале воспринимается как результат интриганства. А между тем его грандиозный талант проявился и оформился еще в раннем детстве. Французу не исполнилось и пятнадцати лет, когда он получил место органиста в кафедральном соборе города Невера. Бах в этом возрасте еще учился в гимназии и не помышлял о такой чести.

Маршан, разумеется, проигрывал Баху по масштабу дарования (а кто бы не проиграл?), но вот общих мест ему как раз и не хватало. Его многие сочинения — порывистые, хаотичные, богатые красками — похожи не на выхолощенные салонные побрякушки, а на монологи психопата, насколько вообще возможно представить себе такой жанр в XVIII веке.

Своей непохожестью на современников Маршан даже немного напоминает жившего столетием ранее Джезуальдо ди Венозу, блистательного князя и убийцу неверной жены. Его музыка еще более нетипична для своего времени, и музыковеды до сих пор не смогли объяснить сей феномен. Его пытаются объяснить психиатры, у них это получается чуть лучше. Действительно, остальные известные академические композиторы людей не убивали.

Не опустился до убийства и Маршан, но все же он имел очень плохую репутацию. Еще в совсем молодом возрасте он публично оклеветал известного и уважаемого органиста Пьера Дандрие, обвинив того в присваивании чужой музыки. Тема плагиата продолжала волновать Маршана и дальше. Через некоторое время он сам присвоил чужое сочинение, да не какое-нибудь, а принадлежащее самому Куперену, прозванному Франсуа Великим.

Современники запомнили Маршана человеком неуравновешенным и вспыльчивым до крайности. Также он был страшно амбициозен, в отличие от Баха. Эти неприятные свойства характера не располагали к нему коллег. Он не мог рассчитывать на их помощь, как опять же Бах, и надеялся только на свой талант.

Справедливости ради стоит отметить, что Бог не обделил его предприимчивостью. Переехав из Невера в Париж, Маршан довольно скоро устроился сразу в несколько церквей, правдами и неправдами совмещая работу в них. Это получалось с трудом,

ведь Париж в XVIII веке уже достаточно разросся. Очевидно, неверский органист имел достаточно быстрые ноги. Вершиной маршановской карьеры стала королевская часовня Версаля. Выше взлететь уже некуда. Теперь бы жить да радоваться, но несчастный характер испортил Маршану всю судьбу.

Он женился на Марии Анжелике Денис, происходящей из известного рода клавесинных мастеров, и очень скоро начал изменять жене. Ссоры приобретали все более тягостный характер. В ответ на упреки Маршан начал колотить супругу. Наконец, после очередной потасовки та пожаловалась на него королю, прося раздела имущества и опеки над тремя детьми. Примечательно, что на суде композитор пытался выгородить себя, обвинив свою вторую половину в безнравственности. Тем не менее суд приговорил Маршана к выплате Марии Анжелике достойного содержания, которое, по некоторым версиям, составляло половину его дохода. Этот факт привел его к депрессии, сделав совсем невыносимым в общении.

Концертная поездка в Германию, принесшая ему головокружительный успех и неудачную встречу с Бахом, произошла, судя по всему, не вполне добровольно. Маршан спешно покинул Францию после инцидента, произошедшего в присутствии короля. Композитор, видимо, сильно раздраженный проблемами с бывшей женой, позволил себе недопустимый тон общения, начав выяснять финансовые вопросы посреди праздника. После такого проступка следовало на время исчезнуть, дабы не испытывать терпения Людовика XIV, который покровительствовал Маршану, несмотря на его скверный нрав. Есть версия, что «король-солнце» сам выслал композитора, разгневавшись на него за неприглядный моральный облик.

Итак, французский виртуоз оказался в Дрездене, обласканный курфюрстом и страстно ненавидимый своим соотечественником, дрезденским капельмейстером Волюмье. Может быть, Маршан и не претендовал на его место. Хотя в баховском «Некрологе» значится: «Прославившийся во Франции исполнитель клавирной и органной музыки… прибыл в Дрезден, с огромным успехом выступил перед королем и был столь удачлив, что тот предложил ему службу с очень большим жалованьем». Возможно, эта служба не включала в себя должность капельмейстера. Но уж точно присутствие такой величины, как Маршан, не прибавляло Волюмье авторитета.

Судя по всему, дрезденский капельмейстер имел отменное чутье. Иначе бы ему не пришло в голову сделать ставку на Баха. Но он верил, что скромный тюрингский органист сможет стать достойным соперником заезжего гастролера. Найти в душе

Фридриха-Августа патриотические струны было уже делом техники. Искусством убеждения капельмейстер владел, и вскоре курфюрст уже считал идею дать «наш ответ Чемберлену», выставив германца Баха против француза Маршана, своей.

Надо заметить, Бах ехал в Дрезден не ради состязания. Он терпеть не мог всяческих конкурсов. Волюмье пришлось изрядно потрудиться, уговаривая его на участие. Дальнейшее описывается в различных источниках по-разному. То ли Волюмье дал возможность соперникам заранее тайно послушать друг друга. То ли один только Маршан наводил справки об игре соперника и слушал его инкогнито.

Не все понятно и с их перепиской. По свидетельству современника Баха И.А. Бирнбаума, Маршан якобы передал Баху «по инициативе и указанию некоторых высокопоставленных придворных особ… любезное письмо с предложением помериться с ним силами в игре на клавире». Швейцер, наоборот, приписывает инициативу Баху: «Бах письменно сообщил Маршану, что готов решить любую предложенную ему музыкальную задачу, если и тот со своей стороны возьмет на себя такое же обязательство». Если эти письма и вправду существовали, скорее всего, обоих музыкантов вынудили их написать. Совершенно не в характере Баха было бросать кому-то вызов. Представить же до крайности гордого версальца пишущим «любезное» послание какому-то провинциальному органисту еще более странно.

По одной из версий, Бах присутствовал в салоне на выступлении Маршана. Прослушав блестящие вариации на тему французской песни, немецкий органист дождался, пока француз встанет из-за клавира, и занял его место.

Маленький Фридеман испуганно смотрел вокруг. Он впервые присутствовал на «настоящем концерте», да еще в таком пышном обществе. У мальчика рябило в глазах от раззолоченных камзолов, огромных причудливых дамских причесок, утыканных цветами. Ему не нравилось здесь. Он чувствовал взгляды, устремленные на отца. В них не было почтения.

— Кто это? — спросила одна дама.

— Гость Волюмье, из какой-то тюрингской деревни, — ответил ее кавалер и добавил снисходительно: — Пусть поиграет.

Раздались первые аккорды. Знатные особы и не подумали прекратить разговоры. Фридеман надеялся услышать любимые отцовские хоралы, но вместо этого зазвучала французская песня, только что сыгранная Маршаном.

«Зачем он это… не надо!» Мальчику стало мучительно стыдно от нелепого отцовского поступка. Разве отец у себя дома,

чтобы в свое удовольствие читать незнакомые ноты? От него ждут выступления, а не скучного чтения с листа.

Как хоть выглядит эта французская партитура? Фридеман вдруг заметил, что пюпитр пуст, а в зале стоит мертвая тишина. Слушатели с интересом следили, насколько хватит памяти дерзкому выскочке — ведь все знали: пьеса Маршана только написана, и ее текста нет ни у кого, кроме автора. Бах, однако, воспроизвел до конца это непростое произведение, услышанное им один-единственный раз, но вместо завершения разразился собственной вариацией, по виртуозности превосходящей все маршановские.

Аристократическое общество зааплодировало. Первый королевский министр граф Флемминг удовлетворенно кивнул. Тут же к нему подскочил довольный Волюмье и что-то зашептал.

— А идея недурна! — вдруг неожиданно громко произнес граф и несколько раз бесшумно свел и развел ладони, как бы изображая аплодисменты.

Фридеман посмотрел на французского органиста. Тот загадочно улыбался, комкая длинными пальцами полу очень красивого камзола с тончайшими кружевами и золотым шитьем.

Уже в гостинице отец сказал: им с Маршаном назначили турнир, как в рыцарские времена. И на этом турнире соизволит присутствовать сам король.

— Ты боишься? — спросил Фридеман, но так робко, что никто его не услышал.

В день состязания стояла дождливая погода, и в зале зажгли все свечи, дабы пасмурное освещение не испортило настроения его величеству.

Фридеман думал почему-то не об исходе состязания, а о том красивом камзоле. Вдруг и ему когда-нибудь сошьют такой?

Но камзола не было видно, не наблюдалось и самого Маршана. Дождь меж тем усиливался, дамы разочарованно переглядывались. Уже прибыл король, а французский органист все не появлялся. Высказывались предположения о причине его отсутствия. Может быть, дождь оказался слишком сильным? Или господин виртуоз забыл о поединке? Наконец, послали слугу в гостиницу, где он остановился, «дабы — если тот, допустим, запамятовал — напомнить ему, что пора показать себя мужчиною». Посланный возвратился с неожиданной новостью. Француз поступил по-английски, покинув Дрезден без предупреждения и прощальных визитов. Он уехал на почтовой карете еще утром.

Таким образом, Баху пришлось одному занимать светлейшее

внимание короля в течение целого вечера, и справился он с этим превосходно.

Фридрих-Август даже спросил композитора, как ему удалось достигнуть такого совершенства. Ответ Баха, вошедший во все известные источники, гласил:

— Мне пришлось прилежно трудиться, ваше величество. Если кто захочет быть столь же прилежным, тот сможет пойти так же далеко.

Потрясенный король немедленно назначил скромному веймарскому органисту дар с истинно королевской щедростью — в пятьсот талеров. Это равнялось двум годовым доходам Баха.

Правда, негодяя Маршана король все же оценил значительно выше. Ведь ему предлагалась придворная служба с постоянным годовым доходом в более тысячи талеров. Видимо, дар и оклад осмысливались королем по-разному, а делать некуртуазного Баха своим придворным музыкантом он не собирался.

Королевский подарок в итоге так и не дошел до адресата. Случилось такое, как пишет в баховском «Некрологе» Филипп Эммануэль, из-за «неверности некоего слуги, который счел, что может найти этому дару лучшее применение». Некоторые баховеды подозревают в этом «слуге» Волюмье. Якобы, получив от Баха желаемое, тот более не дорожил хорошим отношением композитора. Доподлинно это неизвестно, поэтому не будем говорить плохо о покойном.

Иоганн Себастьян не выиграл от дрезденской поездки «ничего, кроме чести», как пишет его сын.

Насчет отъезда или бегства Маршана мнения разделились. Большинство (среди них был сын Баха Филипп Эммануэль), разумеется, упрекало французского композитора в трусости. Но нашлись и те, кто объяснял произошедшее гордостью Маршана, посчитавшего ниже своего достоинства соперничать с каким-то неизвестным провинциалом.

Скорее всего, верно и то и другое, а главная причина кроется в психологических проблемах Маршана, сильно подпортивших ему карьеру на родине. При всем своем высокомерии и склонности к нечестным поступкам французский музыкант отнюдь не являлся холодным самодовольным баловнем. Его мучили приступы депрессии, сменяющиеся вспышками гнева. Да и в Германии он навряд ли чувствовал себя как дома, несмотря на феерический успех и признание в королевской семье. Слишком уж разный менталитет у французов и немцев.

Так и видится картина: после встречи с Бахом он приходит в свой богато обставленный, но неуютный гостиничный номер, яростно швыряет на кровать дорогой камзол и начинает нервно

ходить из угла в угол. На секунду улыбается, вспомнив понравившуюся вариацию этого германца, и вновь хмурится. Они вздумали испытывать его — любимого органиста «короля-солнце»! Его, сравниваемого с Франсуа Великим из семьи Куперен! И как придумать правила сражения? А если дело дойдет до фуги? Немцы сильны в фугах, ведь у них нет прекрасной Франции, на которую можно потратить все время… Да они вообще сошли с ума со своим состязанием… это неуважение, граничащее с оскорблением! И еще этот непрекращающийся дождь, стучащий по крыше, а кажется — прямо по голове… ах, зачем он женился на мадемуазель Денис, из-за которой теперь приходится мокнуть в этой грубой стране!

Так, бессвязно бормоча, он бродит по комнате до самого утра. Ненадолго проваливается в полузабытье, из которого его вытаскивает звук почтового рожка. Он звучит трубой спасения для измученной души. Домой, во Францию! Маршан хватает вещи, выбегает на улицу и прыгает в уже отъезжающую почтовую карету, чтобы уже больше никогда не пересечь границу Священной Римской империи.

Сей прискорбный конфуз внешне никак не повлиял на дальнейшую карьеру Маршана. За время его германских гастролей «король-солнце» умер, а его преемник не помнил прегрешений композитора. Но внутренне Маршан после встречи с Бахом сильно изменился. Амбиции его растаяли, как дым, главным настроением стало покаяние. Он ограничился церковью Cordeliers, в которой работал не за жалованье, а довольствовался пищей и кровом. Нашел себя в педагогической деятельности, воспитав таких звезд, как Дакен и Рамо.

Маршан продолжал давать концерты по случаю. Его игра становилась все менее виртуозной, но глубоко проникала в сердца слушателей. Темп его жизни все замедлялся, отделяясь и отдаляясь от мирской суеты. Так в покое и смирении он и умер в Париже в 1732 году в возрасте 63 лет.

Перед смертью он, наверное, еще раз улыбнулся, вспомнив ту баховскую вариацию.

Бах же после несостоявшейся дуэли с французом стал личностью почти легендарной, что, по правде сказать, его вовсе не радовало. Он морщился всякий раз, когда при нем говорили о его победе, а к Маршану относился с искренним уважением.

Глава одиннадцатая. ТЮРЕМНАЯ КНИЖЕЧКА

Пыльная дешевая карета катила по тряской дороге, приближаясь к Веймару. Фридеман продолжал восхищенно вспоминать замок курфюрста и добрых красивых дам, окружавших мальчика вниманием. Отец насупленно молчал, глядя в окно. Поездка получилась убыточная. Заработанной честью детей не накормишь. Правда, у него была надежда поправить свои дела. Этой осенью во многих княжествах планировались торжества, связанные с двухсотлетним юбилеем Реформации. Если герцог Веймарский пока не отпускает в Кетен, может быть, ему понадобится праздничная кантата?

Но надежды не оправдались. Никакого заказа не последовало. Тогда Бах снова подал прошение об увольнении. Герцог опять проигнорировал. Да еще не ответил на приветствие, встретив Иоганна Себастьяна в коридоре, как будто прошел мимо пустого места.

А ведь поначалу Вильгельм Эрнст казался композитору таким близким по духу! Верующий богобоязненный человек, ортодоксальный лютеранин, собственно, он и остался таким. Просто принадлежал к высшему сословию, для которого интересы простолюдина имели мало ценности. А Бах при всей своей скромности нес в себе менталитет Нового времени, в котором музыканту требовалось больше прав, личного пространства, чувства собственного достоинства, чем средневековому менестрелю.

В конце концов, кто такой этот герцог, чтобы указывать кому бы то ни было, с кем ему общаться?

Крайне раздосадованный Иоганн Себастьян попросил личной аудиенции. Он хотел высказать работодателю накопившееся недовольство, да только немного позабыл, с кем имеет дело. Вельможа совершенно не собирался выслушивать гневные речи. Баху указали на недобросовестное отношение к службе. Посчитали все его предыдущие отлучки (а ведь когда-то герцог так радовался концертным поездкам своего гофорганиста). Особо тяжким преступлением оказалось его последнее выступление перед дрезденским курфюрстом.

Конечно, скорее всего, герцога привела в ярость не очередная отлучка подчиненного, а его неслыханная дерзость, позволившая подписать договор с князем Леопольдом, не уволившись из веймарского двора. Видимо, «просвещенность» не мешала герцогу

считать людей, служащих в его замке, почти своей собственностью. Но Бах вовсе не чувствовал себя виноватым. Он ведь неоднократно просил об увольнении. Да и поведение герцога в последнее время не говорило об особом расположении к своему придворному музыканту.

Навряд ли возмущенный композитор смолчал. При его характере это представляется невозможным. Диалог с работодателем остался в стенах веймарского замка, но итог его известен. За «проявленную строптивость» гофорганиста и вице-капельмейстера приговорили к тюремному заключению.

Надо заметить, герцогский приказ привел всех в крайнее недоумение. Вплоть до того, что полицейские чины в течение трех дней никак не могли решиться арестовать «преступника».

Но все же им пришлось взять себя в руки и запереть обвиняемого в одной из комнат судебного помещения. Оно как раз примыкало к дому, где жила семья Бах. Почти целый месяц, с 6 ноября по 2 декабря 1717 года, композитор провел в этом помещении.

Мария Барбара приносила еду и уносила грязные тарелки, благо ходить было совсем недалеко. На другой же день муж попросил ее принести также очиненные перья и нотную бумагу.

Почти двести лет просуществовала легенда о знаменитой «Органной книжечке», якобы написанной в тюрьме. Именно к этому сборнику относится знаменитая фа-минорная прелюдия, использованная Андреем Тарковским в «Солярисе».

Как красиво и значительно выглядит трагическая фигура узника, чьи страдания выплескиваются во вселенскую скорбь бессмертных шедевров! Отрезанный от мира, он начинает творить так, как никогда прежде…

Ну почему бы Баху действительно не осениться мрачным вдохновением и не создать в тюрьме что-нибудь кардинально новое и великое? Но нет, он не оставляет никакого шанса на романтизирование своей персоны. Со своей бюргерской практичностью он пользуется внезапно подвернувшимся досугом и приводит в порядок часть своего огромного музыкального хозяйства, небольшую, но очень важную часть, до которой раньше никак не доходили руки.

«Во славу Божью, ближнему на поученье». Такое изречение предваряет сборник, ставший хитом современного органного репертуара. Также Бах пишет к нему что-то вроде аннотации: «Органная книжечка, в которой начинающему органисту предлагается руководство для разнообразного проведения хорала, а также для совершенствования в пользовании педалью, причем всюду, где в этих хоралах встречается педаль, исполнение ее

обязательно».

Структура «Органной книжечки» проста и логична. Это — музыкальный календарь церковных праздников, состоящий из пьес на темы известных хоралов. На каждый важный период — например, Рождество или Великий пост — выбрано несколько тем, из которых выстраиваются маленькие сюжеты.

Выстроены эти миниатюры крайне интересно. Бах берет мелодии из церковного песенника и приводит их целиком, без каких-либо изменений и переосмыслений. Где же, спрашивается, здесь композиторская работа? Она — в аккомпанементе, который превращает бесхитростные песнопения, предназначенные для массового пения общины, в вершины музыкальной мысли. Мелодия порой становится неузнаваемой, растворяясь в «дописанном» материале.

Именно этот свободно сочиненный, поэтически трактующий текст, голос, является изобретением Баха и новым словом в развитии хоральной прелюдии. В остальном же прелюдии из «Органной книжечки» продолжают традицию, заложенную предтечей и кумиром Баха — Букстехуде.

Свою новаторскую идею Бах воплотил предельно просто. Его хоральные прелюдии сравнивают с живописью А. Дюрера. Одной только характерной линией контрапунктирующего голоса композитор выражает весь текст, содержание которого обозначено в названии пьесы.

«Органная книжечка» имеет значение не только в истории развития хоральной прелюдии, но является одним из величайших достижений музыки вообще. Никто, кроме Баха, не смог так точно передать содержание текста в «чистой музыке», да еще столь простыми средствами. В этом творении заключена квинтэссенция музыки великого композитора. Поэтому «Органную книжечку» считают своеобразным словарем баховского музыкального языка, помогающим понять более крупные сочинения.

Аккомпанирующая линия (иногда их две или больше) переводит смысл хорального текста на язык музыки. Мы помним, какой развитый словарь имела музыкальная риторика эпохи барокко. В итоге мелодия церковной песни, иногда не самая шедевральная, вплетается в ткань, созданную из осмысления песенного текста. А смысл этот всегда возвышенный, ведь он идет из Священного Писания.

Таким образом, красота снова оказывается не «прихотью полубога», а все тем же «хищным глазомером столяра», как это всегда бывает у Баха. Никакого вдохновения с расширением сознания, никаких запредельных чувств.

Вот он сидит в герцогской тюрьме, методично и невозмутимо

доделывая свои шедевры, начатые гораздо раньше, может быть, еще в Мюльхаузене, в обычных будничных условиях. Да и тюрьма так себе — обычная комната, да еще по соседству с домом. Никакого мрачного подземелья, кишащего крысами, пожирающими надежду узника вместе с ним самим.

Замечательный русский философ А. Пятигорский утверждал, что размер и стиль бедствий, случающихся с людьми, есть отражение их внутреннего мира.

* * *

Бах так и не закончил «Органную книжечку» ни в тюрьме, ни позже. Из задуманных 164 хоральных обработок появились на свет только 45.

По версии некоторых исследователей, композитор столкнулся с непередаваемыми текстами, точнее, при попытке их точного «пересказа» звуками страдало музыкальное совершенство, либо текст передавался лишь приблизительно. А вне точности совершенства Бах не мыслил музыкального творчества.

Швейцер высказывает интересную мысль о недопустимости наивности в музыке по сравнению с живописью. Наивная живопись изображает окружающий мир как бы глазами ребенка. Такой подход имеет право на существование. Музыка же исходит из невидимого идеального мира, «воплотить который сможет лишь тот, кто сумеет воспринять и передать его в совершенстве».

…К концу ноября герцог вспомнил о своем статусе «просвещенного правителя». 2 декабря 1717 года Баха освободили, и он получил долгожданное увольнение. В том же декабре семья композитора оставила Веймар — город надежд и разочарований — и отбыла в Кетен. Там композитору было суждено прожить самое счастливое время своей жизни и там же — испытать глубочайшее горе.

Глава двенадцатая.
СВЕТЛЕЙШИЙ КНЯЗЬ И ЕГО ГОРОД

Кетен, как и многие другие города центра Германии, ведет свое начало от доисторических поселений. Германцы пришли туда между II и V столетиями от Рождества Христова. Они активно торговали с Римом, о чем свидетельствует древнеримская керамика, найденная в тех местах. Бок о бок с германцами жили славяне, в результате чего в некоторых средневековых кетенских документах встречается сербский язык. Первое упоминание о Кетене относится к 1115 году.

С начала XVI века начинается постройка зданий, определивших облик Кетена. Многие из них сохранились доныне. Кетен славился пивоварнями, цехами сапожников и стекольщиков, а еще… попрошайками. В 1577 году городской совет даже запретил хождение с пением по домам на Новый год, так как эта добрая традиция сбора пожертвований порой превращалась в настоящее вымогательство.

В последний год XVI века самый высокий в городе шпиль главной городской церкви обрушился, проломив крышу школы и обозначив начало новой эпохи — просвещенных князей-меценатов. Одним из первых властителей нового поколения стал молодой князь Людвиг I, правящий в Кетене с 1603 года, — член знаменитой итальянской Академии della Crusca, следящей за чистотой итальянского языка. Пример этой организации вдохновил кетенского правителя на создание германского аналога, который открылся в 1617 году. Князь лично принял участие в реформе образования и вложил средства в изготовление новых учебников.

Преемники Людвига тоже проявляли склонность к наукам и искусствам. Так что новый патрон Баха Леопольд — страстный любитель музыки — не так уж сильно выделялся среди кустистых ветвей своего генеалогического древа.

Брак его родителей считался морганатическим, то есть неравным. Мать Леопольда — Гизела Агнеса фон Рат — была всего-навсего графиней. К тому же она имела лютеранское вероисповедание, в отличие от своего супруга-кальвиниста. Поэтому, умирая, он обозначил в завещании главным регентом при сыне не ее, а короля Пруссии Фридриха I.

Тем не менее после смерти Эммануэля Лебрехта Ангальт-Кетенского мать оказывала большое влияние на маленького Леопольда. Она и приучила его любить прекрасное. Фридрих I

отправил мальчика в новую рыцарскую академию в Бранденбурге-на-Хафеле, но юная душа более стремилась к музыке, чем к сражениям.

Когда Леопольду исполнилось шестнадцать лет, он отправился в Гаагу с целью расширения эстетического кругозора. Там он посещал оперу, и это окончательно решило его судьбу. По возвращении он твердо и решительно объявил опекуну об отказе от воинской карьеры и снова уехал, на этот раз — в Англию. Его сопровождал видный музыкальный теоретик Иоганн Гейнихен, прославившийся своими трактатами. Туманный Альбион очаровал юного принца Оксфордской библиотекой. Леопольд поучился немного в университете, затем через Голландию и Аугсбург двинулся в Италию. В стране музыки он прожил около года, потратив на одно только посещение венецианской оперы 130 талеров.

Кроме Венеции принц повидал Рим, Турин и Флоренцию, а затем пожил некоторое время в Вене. Домой он вернулся в 1713 году с твердым решением создать собственную придворную капеллу. Год спустя она появилась под руководством Августина Рейнхарда Стрикера. По-видимому, этот музыкант не слишком устраивал принца. Расстался он и со своим учителем — Иоганном Гейнихеном. Тот работал при дрезденском дворе и не мог проводить в Кетене много времени.

В 1716 году в жизни Леопольда происходят два очень важных события. Он приходит к власти и знакомится с Бахом.

Они стали настоящими друзьями, несмотря на разделявшую их социальную пропасть. Это произошло из-за свободного веселого нрава князя, из-за его музыкальной одаренности, из-за того, что Леопольд смог «профессионально» оценить огромный талант композитора. Но как воспринимал их взаимоотношения Бах?

Советские баховеды почти всегда старались очернить аристократов, с которыми ему довелось общаться. Например, С. Морозов, даже написав несколько добрых слов о князе Леопольде, тут же замечает: «В остальном он представлялся таким же своевольным правителем, как и другие феодалы тогдашней Германии». (Интересно, а чьей воле хотел бы их подчинить автор?)

Но Бах вовсе не воспринимал царственных особ в качестве идейных врагов. Они вписывались в картину его мироздания, низкая плебейская ненависть к аристократам не находила места в его сердце потому, как оно не имело в себе низости.

Нам неизвестны баховские политические воззрения, но, думается, навряд ли он поддержал бы демократические идеи. По

словам Н. Бердяева, «тот, кто интересуется существом жизни, а не ее поверхностью, должен будет признать, что не аристократия, а демократия лишена онтологических основ… Аристократическая идея требует реального господства лучших, демократия — формального господства всех». А Бах более всего в жизни интересовало именно ее «существо».

Вышесказанное отнюдь не означает готовности композитора терпеть унижения от высокородных работодателей. У него была своя гордость — хорошего мастера и честного человека. То же он хотел видеть в других — хорошего правителя, курфюрста, короля…

«Своевольный» князь Леопольд не только красиво пел и играл на скрипке. Он построил в Кетене детский приют, задумал публичную библиотеку. Он мало успел, поскольку умер совсем молодым — в тридцать три года. В его честь названа кетенская Леопольдштрассе.

Конечно, Бах глубоко уважал этого человека и с радостью принимал его дружбу, которой не мешало кальвинистское вероисповедание князя. Нужно отметить, к этому времени протестантские конфессии относились друг к другу весьма нетерпимо. Например, в Лейпциге преподавателей-кальвинистов заставляли отрекаться от своего вероисповедания в письменной форме и подписывать документ, в котором последователи Кальвина назывались еретиками, заслуживающими геенны огненной. Не лучше относились и кальвинисты к лютеранам. Но князь Леопольд — начитанный, веселый, да еще и воспитанный матерью-лютеранкой! Трудно найти менее подходящего охотника на ведьм.

Единственное, что изменилось для Баха в связи с кальвинизмом работодателя, — это отпавшая необходимость писать духовные кантаты. Согласно учению Кальвина, церковный обряд сводился к минимуму, из музыкального сопровождения допускалось только пение простейших гимнов. Орган в замке князя тоже не впечатлял — маленький, всего с десятью регистрами.

Однако Иоганна Себастьяна это не печалило. Начиная любое новое сочинение — хоть духовное, хоть мирское, он обязательно писал на чистом листе аббревиатуру J.J. (Jesu Juva), прося Иисуса о помощи. Когда же он дописывал последний аккорд, то обязательно ставил в конце SDG или SDG1 — Soli Deo Gloria («Всевышнему одному слава»).

Бах действительно не чувствовал большой разницы между духовной и светской музыкой. И та и другая является Божественным искусством. Он пишет кантаты в честь князя, но их

совершенством прославляет величие Творца.

Также в Кетене композитор продолжает заниматься написанием педагогического материала для подрастающих сыновей. К «Органной книжечке» добавляется «нотная тетрадь» Вильгельма Фридемана. В ней проступают очертания будущих инвенций и прелюдий из знаменитого «Хорошо темперированного клавира». Бах хочет создать некое «добросовестное руководство» — именно так гласит надпись на титульном листе автографа инвенций. Но вся его добросовестность неизменно красива, ведь делает он свое дело не только «в страхе Божьем, но и с удовольствием».

…Найдите дело себе по сердцу, и вы больше никогда не будете работать. Можно сказать, что в Кетене Бах не работал ни дня. Вся его служба заключалась в приятном музицировании с приятными людьми, которые к тому же прекрасно разбирались в музыке.

Сейчас трудно себе представить, чтобы музыканты такого уровня, как в капелле князя Леопольда, получали бы деньги, играя разную интересную музыку в свое удовольствие. У них не было никакой пафосной отчетности, они просто собирались в одном из уютных залов княжеского замка и играли, играли… Это напоминало возвышенное дружеское общение, только намного глубже, ведь вместо слов лились звуки, и возникала гармония.

Там не было никаких «звезд», соперничающих за место под солнцем. Иоганн Себастьян тоже совершенно не стремился солировать, предоставляя эту возможность хозяину замка. Светлейший князь имел приятный низкий голос, которым владел в совершенстве, а кроме скрипки умел играть на виоле да гамба. Но и он навряд ли стремился удовлетворять амбиции. Он просто любил музыку и за эту искреннюю любовь был щедро вознагражден. Бог послал ему Баха, благодаря которому князя Леопольда, правителя небольшого и не игравшего важной политической роли Ангальт-Кетенского княжества, до сих пор помнит множество людей во всем мире.

Глава тринадцатая. СЕМЕЙНЫЕ РАДОСТИ. НЕОБУЗДАННЫЙ ПЕРВЕНЕЦ

Ну а как же семейная жизнь? Она, несомненно, также приносила Баху много радости. Он никогда не противопоставлял ее творчеству, как стало принято в XIX веке, когда возвышенная творческая личность непременно страдала от гнета презренного быта, непонимания со стороны «обычных» людей и пошлости мещанства, в немецком варианте — бюргерства.

В Большой Советской энциклопедии переносный смысл слова «мещанство» сформулирован так: мещанами называют людей, взглядам и поведению которых свойственны эгоизм и индивидуализм, стяжательство, аполитичность, безыдейность и т.п.

Собственно говоря, примерно такой смысл имели в виду немецкие романтики, обрушиваясь с праведным гневом и едкой иронией на головы никчемных «обывателей». Любопытно, что по части эгоизма и индивидуализма обличители давали неплохую фору обличаемым. Поэтому поклонники Баха, жившие в эпоху романтизма, зачастую попадали в тупик при попытках увязать тип личности композитора с ее масштабом.

Бах был бюргером и ценил бюргерские радости. Он ощущал их не меркантильным «вещизмом», выражавшимся в коллекции пошлых абажурчиков, а достойным укладом. Тем слоем почвы, в котором могут поместиться корни человека начала XVIII столетия — довольно длинные и разветвленные. Долгие годы Тридцатилетней, даже Столетней войны рубили-рубили, но не уничтожили этой развитой корневой системы. А вот Великая французская революция плеснула кислотой — и сразу отпали целые пласты.

Добропорядочный бюргер Иоганнн Себастьян был счастлив с Марией Барбарой, троюродной сестрой по отцовской линии. Родство достаточно дальнее для заключения брака, но все же она принадлежала к роду Бахов, известному домовитостью, порядочностью и музыкальностью.

Идея строить брак на «любви» в том смысле, какой принято вкладывать в это слово сейчас, казалась современникам Баха просто дикой. По словам социолога Вирджинии Раттер, «брак был слишком жизненно важным институтом, чтобы пустить его на волю чувств». Размышления о возможности «брака по любви» стали распространяться вместе с Просвещением. Давать же плоды

начали при жизни детей Баха. До того главной целью брака являлось усиление семейного клана. Каждый человек чувствовал ответственность перед всем родом. Фраза «до седьмого колена» в понимании людей начала XVIII столетия — часть реальности, а не метафора.

И все же…

Бах являлся своеобразной вехой в истории музыки, непостижимым образом совмещая в себе средневековую традиционность и гуманизм Нового времени. Это происходило вследствие его удивительной универсальности, которая проявлялась не только в творчестве, но и в личной жизни. Его оба брака были бесконечно традиционны и практичны. И в то же самое время они заключались только по любви.

В этом не стоит искать противоречия или случайного везения. По-другому просто не могло случиться у человека, постоянно живущего в ладу с Богом, который весь состоит из любви, «ибо так возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего единородного, дабы всякий, верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную».

…Мария Барбара не могла не радовать мужа. Дом сиял чистотой, к тому же она умела петь, может быть, помогала переписывать ноты, хотя подтверждения этому нет. Реализоваться, как певица, она не пыталась. Быть хорошей женой намного почетнее, да и в роду Бахов девочек традиционно не готовили в музыканты.

Наверное, она сильно расстроилась, когда первый ребенок оказался девочкой. Ведь первенец мужского пола имел особенное значение. По ветхозаветным законам он посвящался Господу и имел в семье преимущество, являясь «начатком силы отца». Впрочем, дочь оказалась хороша. Катарина Доротея Бах унаследовала вокальный талант обоих родителей, хотя так же, как и мать, не развивала его профессионально, став звездой домашних музыкальных посиделок.

Не прошло и двух лет, как Мария Барбара снова родила. На этот раз — мальчика Вильгельма Фридемана (1710–1784). Того самого, присутствовавшего на легендарном поединке с Маршаном.

Появление сына вызвало у Иоганна Себастьяна нескрываемый восторг. Первенец мальчик стал любимцем отца и одним из его лучших учеников, возглавив впоследствии славную плеяду четырех братьев-композиторов. Бах говорил про Фридемана словами Евангелия от Матфея: «Вот сын мой возлюбленный, в нем мое благоволение».

Вильгельм Фридеман во многом оправдал возложенные на

него надежды. По словам Форкеля, первого баховского биографа, «Вильгельм Фридеман… стоял ближе всего к своему отцу».

Действительно, по оригинальности, «первичности» мелодии он походил на Иоганна Себастьяна, разделяя также его эстетические воззрения, в отличие от своих братьев, устремленных в новый «галантный» век. Исследователи творчества баховского первенца называют его «последним служителем барочной органной традиции», а еще, как ни странно, романтиком.

Взгляд на его портрет наводит на мысли о правильности такого утверждения. Что-то есть в его облике почти вагнеровское. Фридеман смотрится белой вороной в компании своих братьев с благообразно напудренными париками. Он тянулся к романтическому идеалу «свободного художника», когда еще никто не слышал о таком определении. Вильгельм Фридеман умел писать очень разную музыку — и строгую, и необузданную, и чувственную, и наивную… Он мог показаться интереснее Баха-старшего — поначалу, когда в глазах еще не начало рябить от виртуозной смены масок. Многоликий и воздушный, как сильфида, он все же сильно отличался от своего отца. Иоганн Себастьян лез в драку, когда дело касалось ограничения музыкального совершенства, Фридеман ценил свободу ради свободы и был менее устойчив. Нельзя сказать, что он совсем не имел ответственности перед родом. Имел. Только более перед своим отцом, которого он уважал как прекрасного музыканта, чем перед какими-то неизвестными предками-потомками. И эта «ответственность-лайт» не смогла сдержать его страстей.

Запутавшись в долгах и пьянстве, он продал имение жены. Пытался плести интриги против людей, которые помогали ему, причем делал это на редкость бездарно, поскольку интриговал от отчаяния и хандры. Потерял расположение принцессы Анны Амалии, распродал случайным людям отцовские автографы. Однажды даже присвоил его сочинение… скорее всего, из-за лени и безалаберности, нежели из желания снискать дополнительные лавры. Свою музыку он записывал далеко не всегда, а ноты терял. Последние двадцать лет своей жизни он прожил безработным, скитаясь из города в город в поисках хоть какой-нибудь халтуры. Его встречали даже в труппе бродячих комедиантов. Умер этот талантливый человек совершенно нищим.

Правда, большинство неприятностей произошло с Фридеманом уже после смерти отца. В юности же он много радовал Иоганна Себастьяна, будучи ему верным помощником в руководстве репетициями, переписывании партий, а также в игре на клавишных инструментах. Бах выделял его как музыканта

среди других сыновей, что было не всегда справедливо. В частности, про Филиппа Эммануэля Бах-старший говорил с некоторым пренебрежением: «Берлинская лазурь. А она выцветает». В то время в Берлине как раз изобрели этот искусственный краситель, имеющий приятный цвет, но отличающийся нестойкостью. Филиппа Эммануэля звали как раз «берлинским» Бахом. О младшем же, Иоганне Кристиане, получившем позднее прозвище «лондонского» Баха, отец выражался еще суровее, цитируя последнюю строку популярной в то время басни: «По глупости своей он далеко пойдет». Такое нелестное мнение, однако, не помешало Иоганну Себастьяну завещать Иоганну Кристиану свои дорогущие клавикорды, что вызвало ярость старших сыновей.

Фридеман действительно понимал отца, как никто другой. Они замечательно чувствовали друг друга в дуэтах и давали блестящие совместные концерты, надолго запоминавшиеся слушателям.

И лютеранству он, по завету отца, остался верен до конца жизни, хотя это стоило ему многих неудобств при работе в католическом Дрездене.

Его органные импровизации поражали своей масштабностью и необузданной мощью, гораздо более записанных произведений. К сожалению, до изобретения аудиозаписи оставалось еще полтора столетия.

Можно много рассуждать о нелегкой и поучительной судьбе Вильгельма Фридемана и о его сохранившемся наследии, но нас он интересует сейчас как большой и успешный педагогический проект. Вильгельм Фридеман и его три брата, ставшие известными музыкантами, — бесспорные педагогические достижения Баха-старшего.

Глава четырнадцатая. ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПОЭМА

Каким педагогом был Иоганн Себастьян? Так и хочется сказать «превосходным». Но сведения насчет его учительской деятельности крайне противоречивые.

Он создал целый пласт прекрасной педагогической литературы. До сих пор в детских музыкальных школах программы строятся так: Бах, какой-нибудь этюд и еще какая-нибудь пьеса крупной формы. То есть в области детского репертуара Бах давно стал чем-то вроде специального жанра.

Писатели знают, как трудно делать качественную детскую литературу. С музыкой и того хуже. Ведь юные музыканты должны не только понять смысл написанной для них пьески, но и справиться с ее исполнением.

Баховские «Маленькие прелюдии и фуги» и «Инвенции» — как сказки Андерсена в музыке. Доступные детским рукам, они говорят о вечном, как и все, написанное Бахом. А дети, может, и не поймут до конца эти изящные миниатюры, но смогут интересно и счастливо прожить в них свое музыкальное детство. Этих пьес несколько сборников — от «Маленьких прелюдий» и инвенций до прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» — разные степени технической трудности. Бери и выстраивай по возрастанию. Подарок для музыкального образования на много поколений вперед.

Имелась у Баха и своя собственная методика. Он представлял ученикам музыкальное произведение в виде беседы голосов, из которых каждый имеет свой характер. При этом все хорошо воспитаны, не перебивают друг друга и не вмешиваются в середине. Иоганн Себастьян запрещал своим ученикам сочинять за клавиром, дабы они следовали за своими мыслями, а не за пальцами. Тех, кто пытался пренебречь запретом, называл «клавирными гусарами». Он уважал строгие правила контрапункта, но мог позволить нарушить их, если это имело художественное оправдание. Постоянно призывал своих учеников штудировать партитуры мастеров, как делал это сам. В общем, концепция преподавания выглядела весьма гармонично.

Но…

Недовольных Бахом-педагогом хватало. Причем исходило недовольство от его современников — очевидцев педагогического процесса. В Лейпциге негативное восприятие его педагогической деятельности оставило память даже после смерти мастера.

«Школе нужен был кантор, а не капельмейстер, — говорили его коллеги по Томасшуле. — Господин Бах был, несомненно, большим музыкантом, но не учителем».

А еще известная фраза: «В ручье поймали лишь одного рака» — про ученика Баха Иоганна Людвига Кребса (по-немецки «Кребс» — «рак», «Бах», как уже говорилось, — «ручей»). До конца непонятно, кто автор фразы — сам Бах или злые языки. Но смысл ее от этого не меняется. Не нашлось громких имен среди учеников великого композитора, за исключением собственных сыновей да еще Кребса, чья величина весьма сомнительна.

Одно время ругать этого композитора даже стало хорошим тоном у искусствоведов. Его называли «бездумным», «салонным», эпигоном Баха. Потом исследователи выдвинули версию, что именно Кребс, а вовсе не Бах написал те самые «детские» Маленькие прелюдии и фуги.

Итак, не считая сыновей, имеем только одного состоявшегося баховского ученика. Есть, правда, в учениках зять Баха — Альтниколь. Тоже — родственник, и более всего он известен как редактор своего тестя. Имеется еще И.Ф. Кирнбергер — достаточно видный музыкальный теоретик. Он как раз поет дифирамбы Баху-педагогу: «Его метод обучения — самый лучший, ибо он последовательно, шаг за шагом продвигается от самого легкого к самому трудному… Поэтому я считаю метод Иоганна Себастьяна Баха единственным и наилучшим. Жаль, что этот великий человек не написал о музыке в теоретическом плане; учение его дошло до потомков только через его учеников».

При этом Кирнбергер учился у великого композитора совсем недолго. О факте его обучения свидетельствует другой теоретик и музыкальный писатель Ф.В. Марпург — автор упоминавшейся байки про селедочные головы. Этот Марпург — довольно непонятная личность. О его музыкальном образовании не известно ничего. Якобы он жил в Париже, где общался с Вольтером и д'Аламбером. Правда, сей факт не помог ему в карьере. Он бедствовал, пока Кирнбергер не устроил его в Прусскую государственную лотерею, где он дослужился до директора. Известность в музыкальных кругах Марпург получил благодаря изданию сразу трех журналов по теории музыки, в которых он сам писал большинство статей.

Вместе с Кирнбергером Марпург считал Баха величайшим из композиторов и аргументированно отстаивал свою непопулярную в то время точку зрения. Наследники Баха, зная это, заказали ему вступительную статью к изданию нот Иоганна Себастьяна.

Получается, положительные отзывы о Бахе-педагоге оставлены его горячими поклонниками. Объективно же он мог

хвалиться, как учитель, только сыновьями. Может, объяснение этому в повышенной музыкальной одаренности его детей? А вдруг он — умышленно или бессознательно — пытался избавить свой род от конкурентов? Почему бы нет. Ведь его «педагогические» шедевры адресованы строго членам семьи: «Клавирная книжечка» Вильгельма Фридемана, «нотная тетрадь» Анны Магдалены…

На деле, думается, все обстояло совершенно иначе. Одной из важнейших составляющих педагогической методики Баха была атмосфера его дома — большого, многолюдного, пропитанного заразительным веселым духом совместного музицирования. Там даже те, кто не считался музыкантом, пели или переписывали ноты.

Ведь и Моцарт своим необычайно ранним и ярким развитием обязан не только сверхъестественному дарованию или педагогическому дару отца, но и игре в «настоящих» взрослых квартетах. А Бахи, как мы помним, музицировали с особым вкусом. Не только для дела, но и потехи ради. Это и было главным обучающим моментом. Как раз с обособлением отдельных персон и размыванием старинного семейного уклада связан по времени закат баховского рода.

А еще Иоганн Себастьян сильно воздействовал на учеников своей собственной игрой. По словам Форкеля, сыновья Баха оказались в преимуществе «не потому, конечно, что их он обучал лучше, чем других своих питомцев, а потому, что они с самых ранних лет имели возможность постоянно слышать в отцовском доме хорошую музыку — другой музыки они здесь не слышали». Остальные же «либо вообще еще не слышали ничего хорошего, либо уже были испорчены музыкой самого низкого пошиба».

В целом же учеников у Иоганна Себастьяна насчитывалось невообразимое множество. Особенно рвались к нему дилетанты, желающие похвастаться обучением у такого уважаемого музыканта. У него занимались соседи, совершенно не собиравшиеся посвящать жизнь музыке. Находились и такие, кто выдавал себя за его учеников, не будучи знаком с ним лично. Все они, разумеется, сильно портили Баху педагогическую статистику. Но музыкальный вкус заметно улучшался у всех, кто занимался с ним хотя бы немного.

Представим себе, как учил сыновей папаша Бах.

Вот один из его мальчишек, Филипп Эммануэль, старательно пыхтя, играет инвенцию. Иоганн Себастьян хмурит брови, наконец, прерывает игру словами:

— Нужно сказать матери, чтоб заперла буфет, — и, видя испуганное недоумение сына, поясняет: — Кто-то опять пролил

варенье на клавикорды.

Старший, Вильгельм Фридеман, уже попадавшийся на эту шутку, шепчет брату:

— У тебя пальцы «залипают». Ты должен поднимать их лучше.

Младший начинает изо всех сил следить за непослушными пальцами. Вроде бы у него получается, но почему же Фридеман хихикает? Филипп Эммануэль обиженно оглядывается на отца. Тот спрашивает:

— Как называется то, по чему бегают твои пальцы?

Явный подвох. Старший брат прыскает в кулак.

— К… клавиши… — Младший растерян.

— Именно, — произносит отец с важностью, — клавиши, а вовсе не горячая…

— Сковородка! — радостно кричит Фридеман. Он уже это проходил.

— Правильно, — подтверждает отец. — Вот и ни к чему так резко отдергивать пальцы.

Филипп Эммануэль некоторое время тщетно пытается найти золотую середину.

— Что-то я устал, — говорит Бах-старший, — прекратим занятия.

Мальчики не уходят из комнаты, ожидая. Отец будто не замечает их, погруженный в свои мысли. Медленно он садится за клавикорды и начинает играть ту самую инвенцию. На простой и прозрачной музыкальной фактуре его мастерство слышится более выпукло, чем если бы он нагромождал виртуозные пассажи. Дети не узнают фрагментов, знакомых до боли в пальцах. Неужели «их» инвенции могут звучать столь величественно?

Проходит немного времени, и сыновья Баха переходят на следующую ступень — начинают пробовать себя в сочинении. Трепеща от волнения, приносят отцу на суд первые многоголосные партитуры.

На листке Филиппа Эммануэля нотки круглы и аккуратны. Фактура прозрачна — каждый звук согласован с правилами. У Фридемана — то здесь, то там кляксы. Рука едва успевает за фантазией, приносящей юному композитору необычные созвучия. Вот этот аккорд кажется ему особенно удачным. Братья поочередно ставят нотные листки на пюпитр и внимательно смотрят на отца, пытаясь угадать его реакцию.

Тот пробегает ноты глазами. Изредка пальцы шевелятся, помогая лучше осознать прочитанное.

— Ну… неплохо, — бормочет он, изучая Фридемановы каракули. Доходит до заветного аккорда и недовольно морщится:

— Пачкотня!

Старший сын расстроен. Ему казалось, в этом месте удачнее всего. Пусть не по правилам, но как красиво! Отец всегда говорит: главное, чтоб хорошо звучало.

— Аккорд — это «согласие», — поясняет Бах-старший. — Согласие между голосами. Каждый голос — как человек, выражающий свою мысль. В твоей пьесе три достаточно интересных собеседника, но они постоянно перебивают друг друга. Не беседа, а гвалт торговок на рынке. Здесь же ты вообще заставляешь их бросать свои мысли где попало и участвовать в этом аккорде только потому, что он кажется тебе красивым! Так внезапно разговор может прерваться только от пушечного выстрела!

— Но… может, здесь и есть выстрел? — В глазах Фридемана надежда.

Отец разводит руками:

— Не получается твоя пушка.

— Ну почему же, папа? — возражает сын, осмелев. — Вдруг они втроем беседовали, а пушка рядом как пальнет!

— Пушку нельзя изображать таким красивым аккордом! — не соглашается с ним младший брат и смотрит на отца, ожидая похвалы, но тот качает головой:

— В музыке не может быть некрасивого в принципе, она — часть Божественной гармонии. Дело в другом. Если пушка выстрелила — беседа уже не может продолжаться в том же тоне. Нужно сменить аффект. В целом ты идешь правильно, только нужно быть аккуратнее.

Он возвращает листок озадаченному Фридеману и смотрит работу младшего сына. В ней не к чему придраться. Филипп Эммануэля чувствует себя уверенно. Он потратил очень много сил на изучение правил, и голоса у него сочетаются без единой ошибки. Бах-старший проглядывает ее до конца. Филипп Эммануэль опускает глаза, внутренне улыбается, ожидая похвалы. Но отец недоволен:

— Ты совсем не даешь голосам свободы. Они задыхаются!

Филипп Эммануэль чуть не плачет:

— Но все ведь сделано по правилам, отец!

— Ты увлекся средствами и забыл про цель. Правила нужны не для того, чтобы их тщательно соблюдать. Они всего лишь — золотая рамка для Божественной гармонии. Творца нельзя прославлять скучным исполнением законов. Нужно создавать красоту…

…Подобные сцены, несомненно, происходили между Бахом и его сыновьями. Мы не имеем их точной записи, это не главное.

Важно творческое кредо Иоганна Себастьяна, которое он передавал всем своим ученикам, а сыновьям просто досталось больше уроков. Делая музыку, Бах всегда руководствовался здравым смыслом и добросовестностью. А главное — он всегда сочинял ее, независимо от жанра, для прославления Творца.

Есть мастера, подавляющие учеников. Как правило, после них остается огромный цех эпигонов, пусть и хорошо овладевших профессией. Лишь самые лучшие учителя добиваются высоких результатов, не навязывая своего мироощущения, но помогая ученику стать самим собой.

Иоганн Себастьян относился к последним. Его сыновья композиторскими манерами совсем не похожи друг на друга. Никому бы и в голову не пришло упрекать их в подражании отцу. Они выглядели яркими звездами на фоне своего глубокоуважаемого, но немного старомодного папаши. Наверное, они бы очень удивились, узнав, кто из Бахов окажется в моде спустя двести с лишним лет.

Глава пятнадцатая.
ЕЩЕ ОДНА НЕСОСТОЯВШАЯСЯ ДУЭЛЬ. КОНЕЦ КЕТЕНСКОЙ ИДИЛЛИИ

Размеренно и счастливо текли дни Иоганна Себастьяна в Кетене. Много лет спустя он скажет: в этом благодатном месте он «всю жизнь пробыть полагал». Более нигде его так не уважали. Жалованье он получал равное с гофмаршалом — вторым по величине придворным чином. Музыкантов никогда не ценили столь высоко. Князь считал его почти членом семьи. Когда Мария Барбара родила своего последнего ребенка — на крещении младенца присутствовали царственные особы, что было немыслимо даже представить для человека неаристократического происхождения. К сожалению, младенец не прожил долго.

Бах и Леопольд Ангальт-Кетенский вместе, как приятели, ездили на курорт в Карлсбад (нынешние Карловы Вары). Вероятно, именно там, в приятной обстановке, аккомпанируя царственной скрипке князя, наш герой привлек внимание Христиана Людвига, маркграфа Бранденбургского. Возник разговор о стилях. Маркграф оказался ценителем всего итальянского. Ну а Бах вспомнил веймарское музицирование со скрипачом Пизенделем — тем самым другом Вивальди, которого чуть не упекли за решетку, спутав с итальянским преступником.

— Итальянцы все же неподражаемы, — должно быть, сказал маркграф, — на нашей германской земле никогда не родится подобного изящества.

На что князь Леопольд, наверное, возразил:

— Я согласился бы с вами, если бы не слышал итальянских вариаций нашего дорогого Баха.

— А как, должно быть, было бы интересно соединить итальянское и германское! — размечтался правитель Бранденбурга. — Можно ведь написать настоящий итальянский концерт, но в немецкой манере.

Такая или похожая сцена стала толчком к созданию знаменитых Бранденбургских концертов. Правда, появились они спустя несколько лет после разговора.

Помимо своей весьма приятной придворной службы Бах имел учеников. Количество их возрастало год от года. Многие хотели позаниматься или хотя бы познакомиться с победителем «версальца» Маршана.

Помнили об этом и дрезденские придворные. Дуэль, даже несостоявшаяся, неплохо развлекла короля. Почему бы не

продолжить развлечение и не найти Баху еще одного достойного противника?

В это самое время в Германии проездом появился Георг Фридрих Гендель. Он редко бывал в Германии, считая Италию родиной музыки и проводя там много времени. Но в родном городе Галле жила его мать, навещать которую он считал своим долгом.

Родившись в один год с Бахом, он успел прославиться значительно больше нашего героя и жил совершенно иной жизнью, но все же в их судьбах можно найти занятные совпадения. Они появились на свет в 80 милях друг от друга, оба в конце жизни страдали слепотой, оперировались у одного и того же врача, и обе операции оказались неудачными. Всю жизнь они интересовались друг другом, но так и не познакомились, хотя Бах буквально гонялся за Генделем, а тот вроде бы тоже хотел встретиться, но все время вмешивались какие-то обстоятельства.

…Узнав, что Гендель находится в Галле, Бах тут же собрался и с первой почтовой каретой покинул Кетен. Приехав же, узнал: знаменитый коллега покинул город всего несколько часов назад. Какое неприятное совпадение! Только совпадение ли? Гендель, оказывается, знал о приезде Иоганна Себастьяна. Находился в курсе и первый королевский министр граф Флемминг — тот самый дрезденский вельможа, в чьем доме планировалась несостоявшаяся дуэль с Маршаном. Видимо, у Флемминга уже руки чесались состряпать такой интересный проект, как борьба двух немецких титанов. Вот только Гендель вовсе не желал участвовать в чужих интригах. Бах же, скорее всего, был не в курсе уготованной ему роли. Он просто хотел, по своему обыкновению, поучиться у достойного музыканта, к тому же прожившего столько времени за границей.

Огорченный, Бах отправился восвояси. А граф Флемминг, не менее разочарованный, пожаловался на Генделя в письме к своему приятелю: «Я сделал все, чтобы вступить с ним в контакт, и полагал, что сумею с помощью необходимой любезности расположить его к себе, однако мне ничего не удалось добиться. То он был в отъезде, то плохо себя чувствовал; одним словом, встретиться с ним было невозможно». Далее граф явно с досады приписывает предположение о сумасшествии Генделя: «Мне показалось — он не вполне нормален». Никто другой, однако, Генделя в неадекватности не обвинял.

Ровно десять лет спустя Гендель снова появится в родном городе, перед отъездом в Англию. И снова Бах соберется ехать к нему, но внезапно заболеет. Тогда по его просьбе в Галле поедет Фридеман и будет упрашивать уважаемого мастера посетить дом

Бахов. Гендель ответит вежливым отказом.

Но тогда, в 1719 году, Бах почти наверняка не держал обиды на Генделя. Он имел достаточно самоуважения и множество других интересных занятий, помимо встреч со своим прославленным ровесником. К тому же в Галле жили знакомые Иоганна Себастьяна, которые, конечно же, рассказали ему о происках Флемминга. Он одобрил решение Генделя и посмеялся с друзьями над неудавшейся предприимчивостью графа.

А потом с удовольствием вернулся в Кетен. В дивный сад возвышенного бытия, выращиваемый светлейшим князем. Музицирование продолжалось. Бах аккомпанировал своему патрону и писал концерты для его скрипки в сопровождении капеллы, состоящей из восемнадцати первоклассных музыкантов. В течение 1719 года появилось три скрипичных концерта. Наверное, такой тонкий ценитель музыки, как Леопольд, испытывал большую радость от своей причастности к созданию этой музыки. К новому, 1720 году Бах написал специальную праздничную кантату. Музыка ее не сохранилась. О чем она повествовала? Конечно же, о надеждах на прекрасный год, намного лучше предыдущего.

Он и вправду начался замечательно. Иоганн Себастьян задумал для своего первенца Фридемана «Клавирную книжечку». Там будет всего понемногу. Хоральные обработки, двух- и трехголосные инвенции. Все то, из чего складывается настоящее мастерство. Помимо музыкальных пьес нужно будет поместить туда несколько ценных «шпаргалок». Как читать в сопрановом и баритоновом ключах, как правильно расшифровывать птички и загогулины, обозначающие мелизмы. Ах, если бы у маленького Себастьяна в детстве была подобная книжечка!

Он вовремя взялся за нее. В последнее время все реже удается позаниматься с сыновьями. Да и просто побыть дома. Все время занято светлейшим Леопольдом. Когда не нужно играть или писать, они вместе обсуждают музыкальные новинки или просто беседуют. Иоганн Себастьян привык делиться с патроном всеми новыми задумками.

Работу над пособием для сына вскоре пришлось прервать. Князь снова позвал своего капельмейстера и друга совместно отдохнуть на карлсбадском курорте. Мария Барбара, как всегда, собрала вещи, уложила нотную бумагу и наточенные перья. Она выглядела уставшей. Может быть, у него мелькнула мысль взять ее с собой? Но кто будет присматривать за детьми?

27 мая князь с Бахом выехали. Отдых протекал еще лучше, чем в прошлый раз, князь решил продлить его на пару недель…

Они вернулись 7 июля 1720 года ближе к вечеру, а утром

этого же дня, как выяснилось, похоронили Марию Барбару. Что же произошло? Вроде бы ее хватил удар. Да не все ли равно теперь, когда ничего не осталось от прежнего благополучия? Холм земли, заплаканные дети, разрушенная жизнь…

Она никогда не жаловалась на здоровье и вообще не жаловалась, даже когда умирали дети. Свои нелегкие многочисленные обязанности исполняла спокойно, без надрыва и героизма. Она была из рода Бахов.

А он не посвятил ей даже простой песенки! Второй жене — Анне Магдалине — написал целую тетрадь пьес, увековечив ее имя. Ей достались и стихи, и песни, а Марии Барбаре — ничего. Может, не так сильно он любил ее? Может, она оказалась ошибкой молодости?

Навряд ли. Если Бах не терпел капризов начальства, стал бы он терпеть нелюбимую жену? Конечно, расставаться с женами было тогда не принято, но свой вспыльчивый характер Иоганн Себастьян уж точно бы не преминул проявить. Ничего подобного не происходило за эти тринадцать лет. Супруги жили в полном согласии. А посвящать произведения жене? Композитору это просто не приходило в голову. Анне Магдалене он ведь на самом деле тоже ничего не посвящал, а просто подбирал подходящий репертуар, как для Фридемана. Анна Магдалена была его ученицей и осталась ею на всю жизнь. А Мария Барбара — правой рукой, которую не замечаешь, пока она есть.

Утрата заставила композитора по-другому смотреть на мир. Словно Герда, вдруг вырвавшаяся из зачарованного сада, он резко потерял интерес к возвышенному миру кетенского времяпрепровождения. Его терзал страх за будущее детей. В стенах замка они не смогут получить образование, останутся самоучками, как их отец. Да и князь… кто знает, как он отнесется к Баху через несколько лет?

Леопольд не мог не чувствовать метаний своего друга, но, разумеется, не собирался удерживать его у себя насильно по примеру герцога Веймарского. К тому же серьезные изменения происходили и в жизни князя. Он собрался жениться на юной Фридерике Генриетте, принцессе Ангальт-Бернбургской. Тонкая и бледная восемнадцатилетняя брюнетка с насмешливым ртом сводила с ума молодого князя, и происходило это не только от любви. Вдобавок к своей крайней болезненности, она терпеть не могла музыку и внушала будущему супругу не тратить так много времени и сил на никчемное занятие.

Леопольд, воспитанный матерью, имел мягкий характер и привык слушаться женщин. Теперь музицирование происходило гораздо реже и только в отсутствие принцессы. Да и Баху оно уже

не приносило прежнего удовлетворения. Мысли его крутились вокруг осиротевших детей и дома, оставшегося без хозяйки. Катарина Доротея, маленькая двенадцатилетняя девочка, изо всех сил старалась заменить мать своим младшим братьям.

Так прошло это ужасное лето. В начале осени глава осиротевшей семьи совершил еще один странный и неоднозначный поступок, похожий на историю с галльским органом.

Глава шестнадцатая.
ВНОВЬ О МИФАХ И ЗАБЛУЖДЕНИЯХ

Многие биографы Баха делают акцент на его неоцененности современниками. Якобы те выбирали «пустышек-конкурентов», а не «глубокого», пусть и «заумного» Баха. Ограниченно мыслили — не дано им было понять гениальность композитора.

Материалов подобного толка можно встретить очень много в русскоязычном Интернете. Они тиражируются из давно устаревших советских и прочих источников, а те, кто пишет эти заметки, не удосуживаются вникнуть в проблему. В принципе, понять их можно. Уж очень убедительным выглядит образ непонятого гения, обиженного толпой. Но ведь «толпой» оказывается высококультурная среда, взрастившая помимо нашего героя еще много выдающихся композиторов, создавших золотой век органной и камерной музыки. Да и «салонная пустота» плохо вяжется с музыкой эпохи барокко, насквозь пронизанной символами, временем, когда «модники от искусства» поверяли алгеброй гармонию, а вовсе не пытались извлечь максимальное количество нот в минуту. В общем, «обиженность современниками» — в большой степени все тот же «романтический след» в деле Баха.

Один такой миф о неоцененности с поразительным упорством продолжает жить в русскоязычных статьях и монографиях, будучи подробно и логично опровергнутым русским баховедом М.С. Друскиным более тридцати лет назад. Речь идет о неудачном соискании Баха на пост органиста гамбургской церкви Святого Иакова.

Вакансия эта открылась 2 сентября 1720 года, когда умер служивший там Х. Фризе. Баху тут же сообщили об этом гамбургские друзья. Может быть, даже сам Э. Ноймайстер, главный пастор этой церкви. Иоганн Себастьян тут же собрался и поехал в Гамбург. Там он проходил испытание, но выбрали не его, а какого-то никому не известного И.Й. Хайтмана. Потом выяснилась и вовсе «жареная» деталь: этот Хайтман дал церковным властям взятку в сумме четырех тысяч марок. Естественно, атеистически настроенные советские баховеды радостно пишут о клерикальной продажности. Возмущены не только они, но даже пастор Ноймайстер. В рождественской проповеди он произносит свои хрестоматийные слова об избрании органиста, который умел «прелюдировать лучше талерами, чем пальцами». И подытоживает: «Если бы спустился с

небес один из вифлеемских ангелов, божественно игравший, и возжелал бы стать органистом церкви Святого Иакова, не имея, однако, денег, то ему ни с чем пришлось бы улететь обратно». О времена, о нравы…

А теперь — внимание, вопрос! Зачем Баху вообще понадобилась эта церковь?

Напомним — у князя он занимал чин капельмейстера. Позднее в Лейпциге он назовет «делом совсем неподобающим» смену капельмейстерской должности на должность кантора. А ведь должность городского органиста — то, что ожидало его в Гамбурге, — стоит рангом еще ниже. И отношение к нему в княжеском замке не стало хуже, несмотря на «происки» принцессы Ангальт-Бернбургской. Последняя хоть и не любила музыку, но ничего не имела против композитора лично.

К тому же переезжать в чужой город — одному с четырьмя детьми, младшему из которых только исполнилось пять лет, — из Кетена, где быт уже давно налажен. Не странное ли решение?

В процессе соискания Иоганн Себастьян тоже вел себя на редкость странно. Приехав в Гамбург весьма оперативно — меньше чем через месяц после смерти Фризе, — он выступил с концертом, но вовсе не там, где открылась вакансия, а в другой гамбургской церкви Святой Екатерины.

Играл Бах очень долго, около двух часов, вызвав всеобщее восхищение. Присутствовал там и Райнкен, уже совсем одряхлевший. Специально для прославленного мастера Бах, как когда-то почти двадцать лет назад, импровизировал на тему его любимого хорала «An Wasserflüssen Babylon». Райнкена больше не мучила зависть, он готовился к переходу в иное состояние, пребывая в возвышенных мыслях. К тому же Иоганн Себастьян играл теперь несоизмеримо лучше, чем в юности. Райнкен пристально смотрел на него все время, пока звучала импровизация, а по окончанию заметил: «Я полагал, это искусство уже умерло, но сейчас я вижу, что оно еще живет в Вас».

В церкви же Святого Иакова Баха благополучно записали в список вместе с восемью другими претендентами. Испытание назначили на 28 ноября, но 23-го композитор вернулся в Кетен — к своему князю. Помня теплые отношения между ними, трудно предположить, чтобы Леопольд настаивал на немедленном возвращении своего капельмейстера.

Церковные власти пошли навстречу известному музыканту и перенесли испытание на 12 декабря. Это как раз совпало с днем рождения князя Леопольда. Разумеется, Иоганн Себастьян не смог приехать. Тогда испытание перенесли еще раз — на 19 декабря.

Но Бах не приехал, а вскоре в церковь пришло письмо от него. Текст неизвестен, однако в нем было нечто такое, после чего церковные власти отказались иметь дело с композитором. Мы не можем даже гадать, какие ужасные вещи мог написать приличный и богобоязненный Бах, чтобы вызвать такую реакцию. Может быть, его взбесил сам факт испытания после блестящего концерта, о котором знал весь город. Ясно только одно: переезжать в Гамбург он передумал, если даже когда-то собирался.

Здесь вспоминается Маршан, со своей болезненной манией величия, постоянно вызывающий вокруг себя скандальные ситуации и неприязнь коллег. Но Бах был совсем другим. Вспыльчивость его уравновешивалась веселым нравом, а приступы гнева возникали только в моменты посягательств на свободу. Но во время его гамбургских страстей с момента смерти жены прошло чуть больше трех месяцев. Думается, его неадекватное поведение легко объясняется этим фактом и доказывает любовь к Марии Барбаре гораздо больше, чем все посвящения, вместе взятые.

Таким образом, в этом деле более пострадал не Бах, а несостоявшиеся работодатели, переносившие ради него дату прослушивания и явно надеявшиеся на сотрудничество.

А как же мерзавец и взяточник Хайтман? Он тоже оказывается абсолютно честным человеком, хотя это и не прибавляет ему таланта. Просто устав всех гамбургских церквей строго предписывал каждому органисту, вступающему в должность, вносить деньги в церковную кассу. Сумма, внесенная Хайтманом, считалась минимальной.

Кстати, возможно, резкое письмо Баха, после которого с ним прервали переписку, было вызвано как раз этим весьма неоднозначным порядком.

Во всяком случае, пастор Ноймайстер совершенно точно протестовал против вышеупомянутого параграфа, вовсе не желая упрекнуть Хайтмана в нечестности. Об этом свидетельствует Маттесон в журнале «Музыкальный патриот» за 1728 год.

Есть только одна версия, похожая на правду, объясняющая нелогичное стремление Баха переехать в Гамбург, не обращая внимания на сильное понижение в чине. Как творец колоссального масштаба, он чувствовал потребность создавать и организовывать большие музыкальные пространства. Он бы не отказался подчинить себе целый Гамбург, став муздиректором Johanneum — так назывался гамбургский кантората, в котором тогда происходили различные кадровые изменения. Но желанный пост — опять уже в который раз! — буквально под носом

перехватил кум Телеман.

В итоге всей этой истории Иоганн Себастьян вернулся в Кетен и вроде бы успокоился. Во всяком случае, за весь 1721 год он только однажды покинул княжеский замок и сыграл концерт при дворе правителя Шляйца, еще одного местечка в Тюрингии. Оно и понятно. Не очень-то поразъезжаешь с ребятней на руках. Зато подарок Кристиану Людвигу, маркграфу Бранденбургскому, был готов. В марте Бах подписал титульные листы шести превосходных концертов.

Немецкая углубленность сочеталась в них с ажурностью итальянского письма — все, как хотел заказчик. Со свойственным ему остроумием Бах заставил состязаться «старомодные» гамбы с более «новыми» альтами и виолончелями, устроив, таким образом, «встречу поколений». Кое-где его фантазия даже дошла до несвойственного ему новаторства, и вместо скрипок он выпустил солировать альты, придав музыке необычно темную густую и бархатную окраску.

Неизвестно, оценил ли маркграф подарок. Во всяком случае, сведений об исполнении этих произведений при его дворе нет. Скорее всего, они лежали мертвым грузом в придворной библиотеке до самой смерти маркграфа, случившейся в 1734 году. Тогда их распродали вместе с другими нотами. Совершенно случайно они попали в руки одному из учеников Баха по фамилии Кроненберг. А то бы и вовсе могли сгинуть.

Бранденбургские концерты[15] выделяются своей красотой даже среди удивительно ровного по совершенству баховского наследия. Спустя почти триста лет после создания они и сегодня на слуху у людей совсем другой эпохи. Не перечесть, сколько фильмов и телепередач озвучено этой гениальной музыкой. Фрагмент Бранденбургских концертов нанесен на золотую пластинку «Вояджера» и запущен в космос.

Voyager — в переводе с английского «путешественник». Два американских летательных аппарата с таким названием покинули Землю в 1977 году. Они сфотографировали Сатурн, прошли мимо Нептуна и навсегда покинули Солнечную систему, чтобы когда-нибудь передать информацию о нас внеземным цивилизациям. На диске, который лежит в защищенной от космической пыли коробке, — слайды с видами Земли, ее континентов, ландшафтов, животных и растений. Записаны также характерные земные звуки: шепот матери и плач ребенка, пение птиц, шум ветра и дождя, шуршание песка и океанский прибой. Есть там и голоса людей, произносящих приветствие на пятидесяти пяти земных языках.

Важную часть золотого диска занимает музыка, в основном — народная. Из классических композиторов преодолели границы

Солнечной системы только трое — Моцарт, Бетховен и Бах…

Собрание записей золотого диска предваряет обращение Дж. Картера, бывшего президентом США в 1977 году:

«…Мы направляем в космос это послание. Оно, вероятно, выживет в течение миллиарда лет нашего будущего, когда наша цивилизация изменится и полностью изменит лик Земли…

Это — подарок от маленького далекого мира: наши звуки, наша наука, наши изображения, наша музыка, наши мысли и чувства. Мы пытаемся выжить в наше время, чтобы жить и в вашем. Мы надеемся, настанет день, когда будут решены проблемы, перед которыми мы стоим сегодня, и мы присоединимся к галактической цивилизации. Эти записи представляют наши надежды, нашу решимость и нашу добрую волю в этой Вселенной, огромной и внушающей благоговение».

Мог ли подозревать о таком удивительном развитии событий Бах, когда писал концерты для маркграфа Бранденбургского?

Глава семнадцатая. ЛЮБОВЬ, МУЗЫКА И ENDZWECK

Многочисленный и заботливый клан Бахов проявлял беспокойство. Тридцатипятилетнего многодетного вдовца следовало женить. Начали подыскивать невест, только вот «клиент» не проявлял особого интереса к стараниям родственников. Он с головой погрузился в педагогическую деятельность. Дописал «Клавирную книжечку» для Фридемана. Первенец радовал — сквозь неопытность и неумелость в его игре явно пробивались ростки большого таланта. Проявлял способности и Филипп Эммануэль, хотя отец ценил его меньше, чем старшего брата. Впрочем, мальчик находился еще в слишком юном возрасте для каких-либо выводов.

Появлялись и другие ученики и даже ученицы. Трубач Вильке из Вейсенфельса снова попросил послушать его дочь. Она уже успела повзрослеть, справив двадцатилетие. Слушать теперь предполагалось ее игру на клавире. С вокалом она неплохо справлялась и сама, в течение двух лет успешно выступая в качестве сопранистки в концертах при вейсенфельском дворе.

…Сценические успехи не избавили ее от робости. Так же неуверенно, как пять лет назад, она вошла в комнату, села за клавикорды.

Клавиши повиновались ей гораздо хуже, чем голос, но при должном усердии мог выйти толк. «Нужно будет дать ей поиграть “Клавирную книжечку”, — думал Иоганн Себастьян, наблюдая, как технические трудности мешают девушке проявить свою природную музыкальность в должной мере. — Нет, пожалуй, не пойдет ей Фридеманова. Рука другая, другие и недостатки. Нужно подбирать что-то свое».

Он вспомнил, как когда-то ему хотелось услышать ее голос в ансамбле с родными голосами жены и дочери. Увы! Мария Барбара уже больше никогда не споет. Да и Катарине Доротее теперь не до занятий вокалом. В ее глазах больше нет радости — одни тяжелые заботы. Она старается тянуть на себе все домашнее хозяйство, как делала ее мать. Хотя в семье есть прислуга, девочка постоянно то готовит, то стирает. С тремя младшими братьями работы всегда хватает.

Вот и сейчас на кухне трудится явно она — из двери тянет чем-то подгорелым. Потом слышится грохот — не иначе как от разбитого горшка. Через некоторое время кухарка приводит плачущую Катарину и просит господина Баха запретить дочери

совать свой нос в такое важное дело, как приготовление пищи для всей семьи. Девочка не пытается ничего сказать в свое оправдание, только смотрит на отца несчастными глазами. Успокоив ее и кухарку, господин капельмейстер продолжает урок, но ученица никак не может собраться с мыслями.

— Какая печаль тревожит вас, Анхен?

Она смущенно и сбивчиво объясняет, что могла бы… в общем, могла бы помочь Катарине Доротее или хотя бы поговорить по душам — девочке так одиноко…

Бах задумчиво кивает. И вправду, они могут стать подругами. Семь лет — не такая уж большая разница. Во всяком случае, он точно не будет препятствовать их общению…

Они действительно подружились. Анне Магдалене даже удалось завоевать авторитет у мальчишек. Однажды Бах вернулся домой и услышал прекрасный дуэт дочери и ученицы. Их голоса сливались не хуже, чем когда-то у дочери и матери.

* * *

…Начался Адвент — период перед Рождеством, традиционное время ожидания чуда. И оно произошло. Господин капельмейстер увидел, что его осиротевший дом снова расцветает, будто живительный дождь, о котором поется в адвентских песнопениях, наконец пролился на иссохшую землю. Он уже не представлял себе жизни без робкой улыбки и доброты дочери вейсенфельского трубача. Без ее прекрасного сопрано и постоянных успехов в игре на клавикордах.

Как-то незаметно в голове Иоганна Себастьяна начал складываться свадебный кводлибет: мелодия, а потом и текст:

Ваш слуга, девушка-невеста,
Желаю счастья в радостный день!
Кто видит Вас в венце,
И в прекрасном подвенечном платье,
У того сердце смеется от радости.
При виде Вас
Не чудо, что я улыбаюсь от счастья,
И грудь переполняется радостью.
Купидон, проказливый мальчишка,
Никого не оставляет в покое.
Дом хорош только тогда, когда в нем есть камень и известняк,
А дыра хороша тогда, когда ее сверлят;

И если строят всего лишь курятник,
Все же нужны дерево и гвоздь,
Крестьянин молотит пшеницу
Большими и малыми цепами[16].

Подобные двусмысленности в свадебных текстах являлись традицией, но Бах, по-видимому, находил в них особый вкус. Тихий звон шутовских бубенцов, изображенных на портрете прадедушки, гармонично вплетался в возвышенное звучание его кантат и ораторий.

В то время многие композиторы писали тексты для кводлибетов. Телеман, создавший их в юности не один десяток, впоследствии стыдился этих своих опусов. «Среди них есть много таких, которые я теперь уже вряд ли взялся бы описать по причине их слишком большой вольности и чрезмерно “соленых намеков”, — говорил он. Бах же и не думал открещиваться от шаловливых виршей. Он собственноручно вписал текст кводлибета в нотную тетрадь своей Анхен.

3 декабря 1721 года в книге придворной церкви светлейшего князя появилась запись: «Господин Иоганн Себастьян Бах, здешний великокняжеский капельмейстер, вдовец, обручен по княжескому приказанию с девицей Анной Магдаленой, младшей дочерью Иоганна Каспара Вильке, саксонско-вейсенфельского придворного трубача».

Венчание произошло не в церкви, поскольку она была кальвинисткой, а на дому. Отсюда и «по княжескому приказанию».

Сам Леопольд также довел свой роман с принцессой Ангальт-Бернбургской до логического завершения и обвенчался с ней спустя неделю после свадьбы своего капельмейстера.

Не все Бахи поддержали Иоганна Себастьяна в выборе супруги.

«Нехорошо вдовцу на четвертом десятке брать в жены двадцатилетнюю», — говорили одни.

«К тому же рано он женится. Со смерти Марии Барбары не прошло и полутора лет», — вторили им другие.

Третьи, наоборот, вступались за господина капельмейстера: «Это только из-за детей. Негоже детям оставаться без матери. А она добра и трудолюбива».

Всем не угодишь, да Бах и не привык прислушиваться к чужим мнениям. Он радовался, найдя в новой жене друга и единомышленника. Пестовал ее музыкальный дар. Она уже

играла гораздо лучше, исполняя специально для нее написанные пьесы из ныне знаменитой «Нотной тетради Анны Магдалены Бах».

Жизнь покатилась дальше. Баха все так же ценили в Кетене. Вот только болезненная княгиня Фридерика Генриетта после свадьбы вообще перестала переносить музыку. Концерты, репетиции и просто музыкальное общение свелось к минимуму. Хотя княжеская капелла и не думала распадаться. Музыканты продолжали поддерживать высокий уровень. А князь Леопольд взял молодую супругу своего капельмейстера на службу певицей с жалованьем в двести талеров — вот уж совсем не лишние деньги!

Но жизнь в зачарованном саду доброго князя постепенно перестала устраивать нашего героя. Он вдруг вспомнил слова Лютера: «Я очень хотел бы видеть все искусства и особенно музыку на службе у Того, Кто их создал и дал нам».

Бах не делал различия между духовной и светской музыкой в смысле качества, считая, что Бог живет и в той и в другой. Помнится, тринадцать лет назад он чувствовал небывалый подъем, сменив дилетантский хор Мюльхаузена на роскошь капеллы герцога Веймарского, а потом радовался еще больше, получив бразды правления над капеллой княжеской. И сейчас он не перестал ценить профессионализм и совершенство звучания, только сердце звало его к миссионерскому подвигу. А нести слово Божие через изящные инструментальные пьесы, которые, кроме князя, мало кто слышал, не представлялось достаточно убедительным.

К тому же во время своих гамбургских метаний Иоганн Себастьян заимел партитуру генделевских «Страстей по Матфею» — масштабных, с хорами и оркестром. Вот к чему стремилась его душа! Но в кальвинистском Кетене такой жанр был невозможен, даже при самом большом расположении Леопольда.

К тому же дети… Как ни ценил композитор дружбу князя, но мысль стать кальвинистом не могла прийти ему в голову. В кальвинистском же Кетене были, как нетрудно догадаться, большие трудности с лютеранскими школами.

Поэтому, когда летом 1722 года в Лейпциге умер Кунау, занимавший пост кантора Томасшуле, Бах серьезно задумался, но подавать заявку на соискание долго не решался. И правильно делал. Поначалу место, уже по традиции, предложили «удачливому куму» Телеману. Кстати, на этот раз предложение казалось вполне логичным. Телемана, пользующегося большой известностью, особенно хорошо знали в Лейпциге. Там он когда-то окончил юридический факультет, а потом работал органистом

в Новой церкви.

Телеман поначалу согласился, но потом, посчитав, что ему хватает Гамбурга, отказался. Действительно, работать сразу в двух крупных городах — это уже чересчур.

Тогда Бах подал заявку. Но члены лейпцигского магистрата ему вовсе не обрадовались. Кто такой этот Бах? Виртуоз, победивший другого виртуоза и получивший в подарок кольцо от какого-то князя за цирковые выкрутасы на органе. Так кантору вовсе не нужно ни на чем играть. Он должен уметь создавать достойную духовную музыку, а кантат Баха никто в Лейпциге не слышал. Он работает в Кетене при еретическом кальвинистском дворе — насколько тверда после этого его собственная вера? К тому же он не очень-то образован, а должен учить школяров, служа им всяческим примером. Ко всем этим тяжелым недостаткам он еще и непокладист.

В общем, не отказывая Баху, магистрат надеялся на лучшую кандидатуру. Не согласился Телеман, зато еще оставался Кристоф Граупнер. Вот уж действительно хороший композитор, зарекомендовавший себя при дармштадтском дворе. При настоящем дворе, а не таком захолустном, как этот еретический Кетен.

Граупнер хотел принять предложение лейпцигского магистрата, но не смог договориться с ландграфом Гессен-Дармштадтским, у которого служил. Тот, в отличие от светлейшего Леопольда, повел себя по-феодальному и отказался отпускать своего музыканта.

Тогда в Лейпциге все же скрепя сердце согласились на кандидатуру Баха. Именно: скрепя сердце. В истории остались слова бургомистра: «За неимением лучшего обойдемся средним». Единственное доброе слово в защиту Баха было произнесено его несостоявшимся конкурентом Граупнером.

Итак, после Кетена, где Баха буквально носили на руках, он едет в Лейпциг — добиваться признания буквально с нуля. При этом не сказать, чтобы его манили какие-то баснословные гонорары или великая слава. Престижа тоже не могло найтись в смене должности капельмейстера на кантора, наоборот — этот шаг принес ему понижение социального статуса. К тому же Анна Магдалена, успехам которой так горячо радовался супруг, при переезде теряла высокооплачиваемую службу, а в Лейпциге ей уже ничего не светило, поскольку в то время женщин-музыкантов в городские структуры почти не брали. Тем не менее Бах уезжает.

Endzweck. Та самая, таинственная и неумолимая. Только ею одной можно объяснить этот поступок. Конечная цель, предназначение — его не могли заслонить от Баха сиюминутные

выгоды. Как и тринадцать лет назад, покидая уютный и доброжелательный Мюльхаузен, он думает об «упорядочении церковной музыки» и достойном содержании для будущей семьи, так и сейчас ему важно все то же музыкальное миссионерство и правильное (с его точки зрения) духовное развитие детей.

Современные стратегии личностного развития призывают покинуть зону комфорта, дабы достигнуть нового и обрести себя. Бах оставляет сытное место и уютное гнездышко, дабы сохранить и приумножить традицию. И в конечном итоге тоже прийти к себе. Аминь. Что тут еще скажешь?

Часть третья.
DAS MEER

Глава первая.
МАЛЕНЬКИЙ ПАРИЖ

Mein Leipzig lob' ich mir!
Es ist ein klein Paris und bildet seine Leute.
А Лейпциг — маленький Париж.
На здешних всех налет особый, из тысячи нас отличишь.

(Перевод Б. Пастернака)

Такими словами описал Гёте в своем «Фаусте» город, в котором Бах прожил почти тридцать лет, ставший гению последним пристанищем.

Трудно поверить, но этот типично немецкий город основали славяне. И само название «Лейпциг» не что иное, как искаженное «Липц», или «Липск», или даже «Липецк»название, происходящее от дерева липы, почитаемого славянскими племенами. В общем, поэтически: Stadt der Linden — Город Липовых Аллей…

Поначалу это было небольшое поселение, но в 1165 году Оттон II Богатый (но не император, а маркграф) дал Липцу городской статус, а вместе с ним права и рыночные привилегии, то есть разрешение на проведение ярмарки два раза в год. Они пригодились, как нельзя лучше. Новоявленный город располагался крайне выгодно для торговых дел — на пересечении двух крупнейших дорог, построенных еще во времена Древнего Рима. Одна называлась Via Regia и соединяла Рейн с Силезией. Другая — Via imperii — вела из Италии к Балтийскому морю.

Лейпцигская ярмарка процветала, к тому же ее поддерживали власти. В XV веке курфюрст Фридрих II разрешил проводить вдобавок к осенним и весенним еще и новогодние торги, в 1497 году сам император Священной Римской империи Максимиллиан I взял лейпцигские ярмарки под свое покровительство, пожаловав им статус «имперских». «Имперскость» обезопасила лейпцигских купцов от конкурентов, так как Максимилиан I запретил проводить ярмарки в других городах, расположенных ближе 115 километров от Лейпцига. В результате совпадения сих счастливых обстоятельств лейпцигские ярмарки стали знамениты по всей Европе.

Существуют они и сейчас под тем же наименованием, что и пятьсот лет назад, — Messe, словом, произошедшим, как нетрудно догадаться, от мессы — католического богослужения. Заключительные слова священника «ite, Missa est» являлись в

Средние века сигналом к открытию рынка, обычно расположенного на площади перед церковью.

И лейпцигская достопримечательность, любимая туристами, Auerbachs Keller — один из самых древних и легендарных ресторанов мира — также родом из Средневековья. Его открыл в 1525 году профессор медицины Генрих Штромер, родом из Ауэрбаха, что в Верхнем Пфальце. Жители Лейпцига звали профессора «доктор Ауэрбах». Видимо, врачевал он превосходно, раз сам курфюрст за хорошую службу одарил его разрешением на торговлю вином. Добрая слава докторского погребка не угасла после смерти основателя. Двумя веками позднее Auerbachs Keller так очаровал одного лейпцигского студента, что тот, повзрослев, прославил ресторанчик на весь мир. Речь идет о Иоганне Вольфганге Гёте, поместившем одну из сцен своего гениального «Фауста» в погребок Ауэрбаха. Собственно, Гёте не пришлось ничего придумывать. Легенды о посещении погребка Фаустом и Мефистофелем жили сами по себе, причем возникли они еще в XVI веке. Завсегдатаи охотно рассказывали приезжим, как доктор Фауст собственной персоной оседлал огромную бочку и проскакал на ней по лестнице к выходу. Ну, разве такое дело могло обойтись без помощи дьявола?

В память об этих неоднозначных событиях (разумеется, и о великом Гёте) перед входом в ресторан с 1913 года красуется бронзовая скульптурная группа работы Матье Молитора. Она изображает несколько удрученного Фауста в сопровождении бодрого Мефистофеля с решительно поднятой рукой.

Но «особость» Лейпцига все же не в знаменитом ресторанчике. И не в ярмарке-долгожителе. И даже не в Лейпцигской опере, открывшейся в 1693 году и являющейся одним из старейших оперных театров мира.

Этот город — узловая станция истории, на которой в разные времена происходили ключевые изменения направлений жизненных потоков не только Германии, но и всей Европы.

Что стоит даже одна знаменитая Битва народов (Völkerschlacht bei Leipzig), произошедшая в окрестностях Лейпцига в 1813 году? Таких крупных сражений больше не происходило аж до Первой мировой войны. В нем участвовали союзные армии России, Австрии, Пруссии и Швеции. Итогом его стало низвержение Наполеона с высот его непобедимости. Великий корсиканец, завоевавший полмира, «съежился» до размеров Франции и вскоре отрекся от престола.

Как тайный знак избранности веком Просвещения, над городом возвышается башня университета — самого высокого из

исторических зданий. Не ратуша и не собор, а именно университет, чьи стены собрали в себе первосортных гениев: Томас Мюнцер, Гёте, Фихте, Лейбниц, Лессинг, Ницше, Вагнер, Шуман. Приезжали сюда учиться яркие личности из других стран, например Радищев, Фонвизин или Григ.

В этом городе в 1843 году появилось первое в Германии музыкальное высшее учебное заведение — консерватория, основанная Ф. Мендельсоном.

И здесь же совсем недавно, в конце XX века, в церкви Святого Николая началась знаменитая молитва за мир. Она вылилась в многочисленные демонстрации против нарушения прав человека, охватившие всю бывшую ГДР и приведшие в итоге к объединению двух Германий.

И то, что Бах, несмотря на большие сомнения, все-таки переехал в этот город, нельзя назвать случайностью. «Цветущий и укрепленный город с университетом мировой известности» — так гласили надписи на старинных гравюрах с изображением лучших лейпцигских ландшафтов. Ко времени переезда семейства Бах город насчитывал около 30 тысяч жителей, а даже в Веймаре — относительно крупном центре уважающего себя герцогства — не более четырех тысяч.

А какой величественной выглядела, должно быть, в то время городская архитектура, состоящая из трех-, а то и четырехэтажных зданий. Небоскребы, да и только! Размахнувшиеся вширь так, что одно и то же здание могло выходить фасадами сразу на две параллельные улицы. К тому же в 1701 году городские власти установили на улицах газовые фонари и наняли целую армию фонарщиков.

Масштабность лейпцигских построек поразила в 1765 году шестнадцатилетнего Гёте. А ведь он приехал не из какой-нибудь деревни, а из Франкфурта-на-Майне — крупного торгового города.

Но самая интересная особенность «баховского» Лейпцига — полное отсутствие резиденций каких-либо правителей — очень необычна для крупного города в условиях феодальной раздробленности. Ни князя, ни герцога, ни даже маркграфа. Погоду здесь делали зажиточные бюргеры и лейпцигская духовная консистория. Лейпциг слыл гнездом ортодоксальных лютеран и одновременно являлся городом вольного студенчества, мыслителей, а также книжных и нотных издательств[17].

Как же подходил этот город Баху с его противоречивым характером, сочетавшим в себе крайнюю набожность, живую веселость и непокорное упрямство! Лейпциг встретил его далеко не так радушно, как Кетен или даже Веймар. И в дальнейшем не

особенно баловал композитора покоем, подсовывая ему всевозможные конфликты и неприятности. Но держал в себе крепко, почти тридцать лет, до самой смерти великого маэстро.

Томаскирхе, место службы Баха, славилась многовековой историей, начавшейся с 1212 года, когда на рыночной площади Лейпцига по инициативе маркграфа Дитриха фон Майссена основали монастырь августинцев и построили церковь в строгом готическом стиле. Названием она оказалась обязана любимому менестрелю маркграфа Генриху Морунгену, оставившего миру возвышенные баллады о прекрасной Даме, чью красоту он сравнивал со светом вечерней звезды, загадочностью зеркал и блеском алмазов. По легенде, именно Морунген привез из Индии мощи святого Фомы[18], которые отдал в дар лейпцигскому монастырю. Также он пожертвовал свою пенсию, назначенную ему светлейшим покровителем. В монастыре, близ церкви Святого Фомы (Тамаскирхе), менестрель прожил свои последние годы. Там он и успокоился навеки, а место это отныне стало благодатным для музыкального творчества.

Хор мальчиков Томаскирхе, существующий доныне, начал функционировать с самого начала основания церкви, еще в недостроенном здании. Поначалу пели в нем воспитанники монастырского приюта, попросту сказать — беспризорники. Ничего удивительного. Консерватории (от латинского слова conservo — сохраняю) ведь тоже поначалу были приютами, где сирот, помимо прочего, обучали музыке.

Кроме пения в хоре, приютские беспризорники обучались в школе, открытой также в дни строительства Томаскирхе, в 1212 году. Она стала первой, постоянно действующей школой в Саксонии.

Имя Мартина Лютера, столь важное для Баха, навечно вписано в историю этого учебного заведения. С участием сотрудников школы Святого Фомы (Томасшуле) летом 1519 года состоялся знаменитый диспут между Лютером и профессором теологии Иоганном Экком, приведший к окончательному разрыву реформатора со Священным Престолом.

Тогда один из учителей выступил с приветственной речью к участникам диспута, кантор организовал музыкальное сопровождение мессы, без которой богословский диспут обойтись не мог. Ректор школы Георг Рау вел протокол выступлений и так проникся идеями Лютера, что стал его сторонником и ввел в школьное расписание новый предмет — гуманизм. Почти четверть века спустя на сторону Реформации перейдет весь Лейпциг. Школа перестала считаться монастырской, перейдя под начало городского магистрата.

Сохранилось школьное расписание, датированное 1574 годом, со списком литературы, необходимой для чтения. Среди авторов много имен из Античности — Цицерон, Овидий, Вергилий, Лукиан. Также ученики изучали идеи Мартина Лютера.

Несмотря на прогрессивные устремления, всю оставшуюся четверть XVI века школа бедствовала. Магистрат выделял на ее содержание сущие крохи. С наступлением Тридцатилетней войны она и вовсе оказалась под угрозой закрытия, поскольку в ней учились в основном дети городской бедноты, то есть тех, кого забирали в солдаты. Как всегда бывает в подобных случаях, школу спас удачный руководитель — ректор Авраам Теллер. Он сумел воздействовать на граждан Лейпцига, и те начали жертвовать на школу, а позднее к ним подключился и магистрат, заметно увеличивший школьное содержание.

Школа выжила. После окончания Тридцатилетней войны слава Томасшуле сильно возросла благодаря знаменитому выпускнику — Лейбницу. Еще один не менее великий человек, окончивший это учебное заведение в XIX веке, — композитор Рихард Вагнер.

XIX столетие принесло Томасшуле глубокие внутренние перемены. Школа стала более светской. Ее задачи сформулировал ректор Рост в 1817 году: «Три основные цели, которые преследует школа Святого Фомы, — это воспитание одаренных молодых людей с целью достижения совершенства настолько, насколько это возможно, изучение наук, а также музыкальное образование и развитие музыкальных способностей». В 1835 году Томасшуле преобразовали в гуманитарную гимназию.

Школа Святого Фомы действует по сей день, являясь одной из старейших школ Германии. Она имеет статус гуманитарного и музыкального учебного заведения. Учиться в ней считается крайне престижно — традиции восьми веков и имена знаменитых личностей сочетаются в ее стенах с современными технологиями и высоким уровнем преподавания.

Но все же мировой известностью она обязана Баху. Самый первый памятник ему поставили именно здесь, в Лейпциге, перед зданием школы. Произошло это событие в 1843 году при активном содействии Феликса Мендельсона-Бартольди. Последнему для сбора средств на памятник пришлось давать благотворительные концерты в течение трех лет. На открытии присутствовал восьмидесятилетний Вильгельм Фридрих Эрнст Бах — единственный из внуков Иоганна Себастьяна избравший профессию композитора.

Позже в Лейпциге появился другой памятник Баху. Вначале его хотели установить к двухсотлетию великого композитора в

1885 году, но эти планы не реализовались. Девять лет спустя при реконструкции церкви Святого Иоанна случайно нашли могилу Баха. Создание нового памятника вновь стало актуальным, но в городской казне не нашлось средств. Проблема решилась благодаря наследству, оставленному городу богатым лейпцигским купцом Франком Домиником Грасси, и частным пожертвованиям.

Этот новый и более известный памятник изображает Иоганна Себастьяна стоящим у органа и держащим свиток нот в правой руке. Именно в такой позе кантор Томасшуле проводил большую часть своего рабочего времени.

Глава вторая.
ОБУСТРОЙСТВО И ПОПЫТКИ ОБЪЯТЬ НЕОБЪЯТНОЕ

Иоганн Себастьян прибыл в город, в который давно стремился. Ему казалось, что он хорошо знает Лейпциг. Он заезжал сюда и по пути из Кетена в Дрезден, и после осмотров органа в Галле. Его приглашали экспертом в лейпцигскую Паулинеркирхе. Кроме того, он хорошо знал покойного Кунау, своего предшественника. Вместе они концертировали, вместе несколько лет назад сидели за праздничным столом. Бах интересовался подробностями жизни этого красивого города. Старик Кунау говорил о трудностях, о рутине. Молодой композитор слушал и не слышал. Ему представлялась величественная башня университета, огромные толпы студентов, слушающих «Страсти Христовы» в исполнении больших хоров. Возможность транслировать Слово Божие на большие пространства, взывать к тысячам сердец.

Сейчас Бах стал старше. Позади потеря жены и новая любовь, неурядицы в Веймаре, возвышенный музыкальный досуг в княжеском замке… Приближаясь к четвертому десятку, он уже больше ценит комфорт, хотя еще не жалуется на здоровье. Понятно, Лейпциг никогда не сможет соперничать с Кетеном по душевности. Не сможет даже с Мюльхаузеном. Композитор еще не раз с теплотой вспомнит эти города.

Но сейчас, в мае 1723 года, проходя по весенним улицам Лейпцига, он чувствует себя в полном согласии со своей неумолимой Endzweck. Он будет писать «Страсти» такие же величественные, как у Генделя, и исполнять со всем размахом.

Его официально утвердили в должности кантора пятого мая. В документе консистории появилась запись с уже известными нам формулировками Nos («мы») и Ille («он»). На этот раз Ille ни в чем не обвинялся, а покорнейше благодарил за предпочтение и обещал проявлять всяческую добросовестность. Неделей позже в торжественной обстановке он подписал контрольный пункт верности, а также отречения от ложного учения.

«Контрольные пункты» представляли собой особую форму документа, установленную еще в 1593 году в связи с инспекцией церквей и школ на предмет выявления криптокальвинистов и борьбы с ними. Бланки, отпечатанные типографским способом, имели хождение в Саксонии до XIX века.

Вот как выглядел документ, подписанный композитором:

«Подписка в части положительной.

Я, Иоганн Себастьян Бах, назначенный на должность здешнего кантора, сим заверяю, что вышезначащиеся положительные пункты Священного Писания во всех деталях соответствуют [истине] и что я милостью Господней буду оных придерживаться и никогда не стану одобрять ничего такого, что оным перечит. Лейпциг, 13 мая, 1723 года.

Подписка в части отрицательной. Я, Иоганн Себастьян Бах, назначенный на должность кантора здесь в Лейпциге, сим заверяю, что вышезначащиеся отрицательные пункты [перечисляют дела] ложные и неправедные и что я с таковыми никогда не соглашусь и никоим образом не стану оные поддерживать. Лейпциг, 13 мая 1723 года».

Ему пришлось совершить это, как прибывшему из подозрительного кальвинистского Кетена. После отречения Баха ожидал серьезнейший экзамен по теологии в присутствии профессоров-богословов. Иоганн Себастьян справился с этой задачей блестяще, заткнув за пояс всех, считающих его необразованным самоучкой.

Теологические испытания композитора заставили пройти не из-за его «сомнительного» кетенского прошлого. Такие требования предъявлялись каждому кантору. О широком круге обязанностей, связанных с новым назначением, Бах знал заранее. Кроме написания возвышенной музыки, ему придется прививать ценности ортодоксального лютеранства не только своим детям, но и множеству лейпцигских мальчишек из Томасшуле. К тому же он должен обучать их латыни. Как пойдет эта работа? Когда-то в Арнштадте у него уже случались конфликты с юными хористами. Правда, тогда он сам был не намного старше.

Зато помимо преподавания его ожидают обязанности музикдиректора — ответственность за музыкальное сопровождение богослужений во всех протестантских церквях города. Вот это вполне соответствует его масштабу. В здешних храмах исполняются не песенки для прихожан, едва знающих нотную грамоту, а сложные и красивые произведения. И сами лейпцигцы весьма благочестивые люди — так говорил еще Кунау. К тому же в Лейпциге, как и в других городах Германии, ежегодно проводятся перевыборы магистрата. По традиции это сопровождается масштабным музыкальным сопровождением, чаще всего кантатой, написанной специально ради такого случая.

Нуждаются в сопроводительной музыке приезды курфюрстов и прочих важных особ, тезоименитства, а также общегородские праздники и семейные торжества богатых бюргеров. Всем заправляет музикдиректор. В руках его — будто волшебные

ниточки, которыми опутано звуковое пространство Лейпцига. Ради этого стоило покинуть теплое насиженное местечко в княжеском замке.

Наконец, формальности окончились. Новоиспеченный кантор поспешил в Кетен за детьми и беременной женой.

Журналисты расценили его переезд как новость, стоящую внимания. В «Гольштинском корреспонденте» от 29 мая

1723 года появилось сообщение:

> «В прошлую субботу в полдень сюда прибыли из Кетена 4 повозки, груженные домашними вещами, принадлежащими бывшему тамошнему княжескому капельмейстеру, произведенному в Лейпциге в канторы; в 2 часа прибыл и он сам с семьей на 2 колясках и въехал в реновированную квартиру при школе Св. Фомы».

Начались рабочие будни. Бах готовил к исполнению первую в Лейпциге кантату. Набожность горожан и их любовь к серьезной музыке оказалась еще более глубокой, чем можно было предположить по рассказам покойного Кунау или по собственным мимолетным впечатлениям. Бюргеры не пропускали ни одного богослужения, строго придерживаясь ритуала. Литургические произведения слушали крайне внимательно, обсуждая после службы их достоинства и недостатки. Разумеется, по-дилетантски. И музыку нового кантора они никак не выделяли среди произведений других авторов. Впрочем, Бах вряд ли рассчитывал на особенный прием.

А вот работать с детишками оказалось непросто, как он и подозревал. Нет, педагогический авторитет кантора никто не думал оспаривать. Воспитанники изо всех сил старались слушаться, вот только хороший хор из них оказалось сделать еще труднее, чем в Арнштадте. Те мальчишки, несмотря на свою нерадивость, в целом больше находились под присмотром, чем их лейпцигские сверстники. В весьма богатом Лейпциге проживало слишком много пришлого люда — от студентов до рабочих. Университет, знаменитые ярмарки, крепнущая прядильная и горнорудная промышленность — все это привлекало молодых и энергичных. Они оставались в городе, заводили семьи или забирали из родных мест уже имеющихся жен и детей. Разумеется, их быту не хватало устроенности. Семьи ютились в тесноте, дети часто болели. Но даже самые бедные стремились сделать своих отпрысков грамотными.

Контингент, доставшийся Баху в Томасшуле, не отличался от других городских школ. Еще покойный Кунау сетовал на «запущенность» своих питомцев. Иоганн Себастьян помнил об

этом, но не представлял всей глубины проблемы. Когда же мальчики выстроились перед ним — худые, нечесаные, одетые кое-как, он понял: с хором будет непросто.

Так и вышло. Внимательность хористов страдала от чесотки, а звучание сильно зависело от погоды. Подует холодный ветер или зарядит дождь — ангельская красота начинает неуклонно снижаться из-за простуженных глоток. Кантор поначалу пытался следить, чтобы хористы тщательно одевались, выходя на улицу. Но, посмотрев повнимательнее на их дырявую амуницию, махнул рукой на это дело.

Городской музикдиректор, как уже говорилось, курировал протестантские церкви Лейпцига, коих насчитывалось шесть. Две из них, самые вместительные, — церковь Святого Фомы и церковь Святого Николая — считались главными. Детских хоров имелось только четыре. Иоганн Себастьян руководил только самыми лучшими — первым и вторым. За третий и четвертый отвечал его помощник. Из этих двух, не самых лучших хоров, третий еще мог исполнять несложные и короткие старинные мотеты. Про четвертый Бах предпочитать умалчивать, благо почти безголосые школяры из последнего хора пели только в церкви Святого Петра, находившейся в самом отдаленном районе Лейпцига. Кантор там не бывал вовсе.

Между первым и вторым хорами также наблюдались существенные различия. По словам самого Иоганна Себастьяна, «…церковные музыкальные пьесы (большей частью моего сочинения), поручаемые первому, несравненно труднее и сложнее, нежели те, что исполняются вторым хором…». На больших праздниках оба коллектива соединялись в сводный хор или звучали одновременно, но каждый со своей музыкальной задачей.

По этой причине разделить два «хороших» хора между двумя главными церквями не представлялось возможным. Скажем больше: если бы даже оба хоровых коллектива пели одинаково хорошо, то и тогда Баху, вероятно, захотелось бы объединить их на репетициях для экономии времени.

На дисциплину в хоре кантор пожаловаться не мог, несмотря на сомнительное происхождение многих учащихся. Повышенное послушание учеников объяснялось очень просто. Устав Томасшуле предполагал строгую систему денежных штрафов за каждую, даже незначительную, провинность. Наказывали даже за слишком громкий разговор и недостаточно чинную походку. За незакрытую дверь классной комнаты вычиталось два гроша, а если кто пропустит утреннюю службу — уже целых три пфеннига. Это уже порядочная дыра в тощем школярском бюджете.

Неожиданным врагом для Иоганна Себастьяна стал школьный лекарь. Нет, личных претензий кантор к нему не имел. Но слишком часто повторялась похожая ситуация: осмотрев чье-нибудь больное горло, врачеватель освобождал ученика от пения, потом другого, третьего. В результате хор оказывался под угрозой. Бах, может быть, с удовольствием вовсе не отпускал учеников на улицу в холодную погоду, но услуги хористов постоянно требовались на свадьбах и похоронах. Идти за гробом, разумеется, приходилось в любую погоду.

Школяры, жаждущие заработка, так и рвались попеть где-нибудь. Им строго запрещалось покидать школу без ведома ректора или председателя. Но и разрешенных выходов хватало. К тому же дети имели возможность простудиться помимо свадеб и похорон.

Церковь Святого Фомы находилась примерно в семи минутах ходьбы от церкви Святого Николая. Первая могла вместить полторы тысячи прихожан. Вторая имела более красивый интерьер, и в ней служил пастором известный в те годы Соломон Дайлинг, университетский профессор, член консистории и суперинтендент города. Обе они нуждались в превосходном хоровом пении по большим праздникам. Как же выходил из положения Бах? Очень просто. Хватал ноты и быстро перемещался вместе с мальчишками от одной церкви к другой. Это имело смысл, поскольку лютеране любили длинные проповеди, во время которых музыка, естественно, не звучала. Ну и начало службы, очевидно, разнилось не менее чем на полчаса. Иначе Баху и его воспитанникам точно бы понадобились двойники для исполнения входных гимнов.

Так и представляется картина: уважаемый музикдиректор, кантор и отец семейства бежит по улице. В одной руке — сверток нот, другой он придерживает парик. За ним, словно в легенде о крысолове, гуськом, вприпрыжку — дети. Вдруг небо разверзается ливнем. Зонтики уже существуют, но прогуливаться под ними принято исключительно дамам и то лишь с целью защиты от солнца. А путешественник Джонас Хэнвей, первый мужчина, решившийся защититься от непогоды с помощью дамского аксессуара, еще ходит пешком под стол.

Можно, конечно, спрятаться под вон тем огромным деревом или вот под этим навесом. Но минуты неумолимо ползут. Уже заканчивается проповедь в Томаскирхе. Если после слов пастора не зазвучит музыка — скандал неминуем. Ортодоксальные лейпцигские бюргеры не потерпят такого нарушения ритуала. Кантор ускоряется. Мальчишки на бегу с сожалением смотрят на возможные укрытия.

Мокрыми и жалкими, едва успев к сроку, прибегают хористы вместе со своим руководителем на следующую службу. У господина кантора и музикдиректора с парика за шиворот стекают холодные противные струйки. Разве подобные неудобства могли бы случиться в резиденции светлейшего Леопольда? Даже и в Веймаре, у своенравного Вильгельма Эрнста? Но начинается кантата, и Иоганн Себастьян уже не помнит ни про дождь, ни про грядущее возвращение в Николаускирхе. В руках его — невидимые ниточки, на которых держится музыка целого Лейпцига. Что может сравниться с этим восторгом?

Глава третья.
ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ СКАНДАЛИСТ

Почему же столь мирно и радостно начинаемая служба снова привела Баха к конфликтам? Лейпцигские дрязги оказались самыми затяжными и выматывающими в жизни композитора. И здесь даже самые ярые и романтически настроенные защитники нашего героя склонны признавать его немалую вину.

Интересный момент: само его торжественное вступление в должность кантора, состоявшееся в мае 1723 года, сопровождалось неприятным столкновением между магистратом и консисторией. Обычно последнюю представлял суперинтендент Дайлинг, но в этот день его заменял один из заместителей по фамилии Вайсе. Этот подчиненный недобросовестно отнесся к подготовке приветственной речи и случайно приписал консистории дополнительные права, которых она иметь не могла по определению. Присутствующие в зале представители магистрата сочли себя оскорбленными. С этого дня начались долгие и бессмысленные прения между двумя ведомствами, каждое из которых являлось начальством кантора.

Оказавшись меж двух огней, композитор неоднократно пытался использовать ситуацию в своих интересах, но получалось это у него не особенно складно. Невозможно хорошо плести интриги, обладая прямодушным характером. Во всех скандалах Бах страдал гораздо более своих оппонентов, поскольку был человеком вспыльчивым, но вовсе не скандальным. При этом все конфликтные ситуации в Лейпциге, спровоцированы им самим. Поводы некоторых из них ничтожны до ребячества. Странно, как Бах — такой ответственный и здравомыслящий — мог ввязаться в подобные ситуации. Часто, начав решать какую-нибудь проблему, он запутывался и впадал в ярость.

Видимо, роковую роль здесь сыграло его аудиальное восприятие жизни, заставляющее расставлять приоритеты неправильно с точки зрения обычного человека. А выбирать ему в Лейпциге приходилось постоянно. Должность городского музикдиректора со всеми ее нюансами не охватывалась одним человеком, пусть даже очень расторопным. Проведя ревизию своих многочисленных обязанностей, Иоганн Себастьян задумался, какие из дел можно передать помощникам, экономя время и силы. Первым оказалось преподавание латыни. Вот уж правду никчемное занятие для композитора — ни уму ни сердцу. Очень быстро, к 1 июня 1723 года, Бах нашел себе замену —

некоего учителя Пецольда. Иоганн Себастьян привел этого человека к своему начальству, познакомил и договорился о том, что Пецольд берет латынь на себя. Однако на официальную службу латиниста не зачислили. Бах пообещал платить ему полсотни талеров из своего кармана, но ответственность за проведение занятий осталась за композитором.

В документах о том появилась следующая запись: «Господин Иоганн Себастьян Бах не будет проводить занятий в школе, поскольку сумел [уговорить] господина Третьего [коллегу] взять на себя, за известную мзду, школьные дела вместо него; тем временем я неоднократно наводил справки и установил, что не только упомянутый господин Третий [коллега] действительно взял на себя порученные кантору занятия, но и кантор Бах — в тех случаях, когда Третий [коллега] по болезни или по каким-либо иным препятствующим обстоятельствам вынужден отсутствовать, — бывает в классе и задает мальчикам упражнения, каковые им надлежит проделать».

В действительности дело обстояло так: избавившись от неинтересного занятия, Бах тут же забыл о нем. Деньги он исправно платил, даже и не думая проверять качество работы и наличие преподавателя. По-видимому, Пецольд с задачей справлялся, если присутствовал на рабочем месте. Только посещал он Томасшуле не всегда. Неоднократно ученики оставались без латыни по причине болезни учителя, а то и вовсе без объяснений. В таких случаях кантору, судя по вышеприведенному документу, достаточно было бы просто зайти в класс и дать детям задание. Почему-то он не удосуживался делать даже такой минимум. Начальство закрывало на это глаза — до тех пор, пока Бах находился на хорошем счету. Позднее, когда на кантора навешали всех собак, латынь припомнили тоже.

Если манкирование латынью можно объяснить чрезмерной занятостью Баха или сильной погруженностью в творчество, то следующая история, в которую он попал незамедлительно, в августе того же 1723 года, не подпадает под возвышенные объяснения.

В Лейпциге существовали религиозные распри между консисторией и теологическим факультетом университета на предмет чина службы. Лютеранское вероисповедание при четкости доктринальных вопросом, допускало некоторую свободу в богослужении. Обычно различия заключались в большем или меньшем отходе от римско-католической традиции, поскольку сам Лютер не стремился создать свою церковь, но лишь очистить от искажений существующую.

К моменту приезда Баха в лютеранском пространстве

Лейпцига выкристаллизовались два типа богослужения. «Старое», бытовавшее во всех шести протестантских церквях. И «новое» — детище теологического факультета, не признаваемое консисторией, но упорно продолжающее существовать. Музыкальным сопровождением последнего когда-то занимался Телеман, правда, происходило это почти двадцать лет назад. Тогда расторопный кум Баха изучал право в Лейпцигском университете и организовал силами студентов-правоведов музыкальный ансамбль Collegium Musicum. Коллектив признало университетское начальство. За руководство им даже организовали ставку — 12 талеров в год. Телеман давно покинул Лейпциг, обосновавшись в Гамбурге, и дела Collegium Musicum перешли к органисту Иоганну Готлибу Тернеру. Кантор в университетскую церковь носа не совал.

Так было при Кунау. Бах же, не разобравшись в тонкостях, возмутился ограничением своей канторской и музик-директорской власти. При этом он даже не вспомнил про недавно подписанный контракт, в одном из параграфов которого ясно указывалось: кантор не имеет права претендовать на университетские должности. В своей резкой манере Иоганн Себастьян начал предъявлять претензии ректору университета и получил довольно язвительную отповедь. Композитору ясно дали понять: он лезет не в свое дело.

Бах воспринял заявление ректора очень болезненно и начал активно бороться. Ровно два года длилось противостояние. Иоганн Себастьян то требовал несчастные двенадцать гульденов (жалованье хориста-школяра)[19], то жаловался на ректора и на судьбу. Наконец, осенью 1725 года, при очередном посещении Дрездена, он написал в высшую инстанцию — курфюрсту Саксонскому Фридриху Августу I.

«Ваше королевское величество и курфюрстское высочество всемилостивейше соблаговолят внять [данному] всеподданнейше представленному донесению [моему] о том, что руководство музыкой на старом и новом богослужении при высокочтимом университете в Лейпциге, включая оплату [оного дела] и обычные [для дела сего] акциденции[20], всегда было неотъемлемо от канторства [в школе и церкви] Св. Фомы; так было и при предшественнике моем, после кончины которого, однако, дело сие, как временная вакансия, передано было органисту [церкви] Св. Николая Тернеру, а при моем вступлении в должность [музыкальное] руководство при так называемом старом богослужении было возложено на меня (как [возлагалось оно] и на прежнего [кантора]), вознаграждение же осталось, вместе с [музыкальным] руководством при новом богослужении, за

вышеупомянутым органистом [церкви] Св. Николая; и хотя я надлежащим образом обращался в высокочтимый университет с просьбой о восстановлении прежнего положения вещей, тем не менее так и не мог получить больше предоставленной мне половины жалованья, составляющего в общей сложности двенадцать гульденов».

Курфюрстское высочество оставило жалобу музыканта без ответа.

С указанным в донесении органистом Тернером у Баха сложились неплохие рабочие отношения. Тот даже со временем вошел в число ближайших помощников музикдиректора. Именно его, а не сына своего друга Шейбе Бах поддержал во время испытаний на место органиста Томаскирхе. Однако этот заносчивый человек раздражал кантора лично.

Вернемся к обиде Баха на университетское руководство. Какие мотивы заставляли его бороться за музыкальное руководство университетскими богослужениями? Двенадцать гульденов почти в десять раз меньше 50 талеров, которые композитор с радостью отдал Пецольду, лишь бы не преподавать латынь. Может, он не рассматривал для себя в качестве работы деятельность, не связанную с музыкой, музыкальные же ставки не хотел отпускать из рук? Это вернее, но тоже не полностью. Ему ведь никогда не приходило в голову отобрать у своего хормейстера слабые третий и четвертый хоры. А Collegium Musicum хорошо звучал и представлял отдельную, но довольно зримую ветвь лейпцигского музыкального древа. Как можно было оставить ее без попечения музикдиректора?

Аудиальные особенности Баха привели еще к одной оплошности, связанной с исполнением его «Страстей по Иоанну».

В обязанности композитора входило ежегодное исполнение пассионов («Страстей Христовых») — то, чего ему так не хватало в кальвинистском Кетене.

Этот жанр, представляющий собой крупное музыкальнодраматическое действо, возник на основе католической службы, в которой евангельский текст разыгрывался в лицах. Храмовое действо и народные представления Страстной недели известны еще с IV века. Поначалу игра на инструментах строго запрещалась. Даже первые протестантские «Страсти» на немецком языке, написанные Г. Шютцем, исполнялись только хором. Но ко времени Баха протестантская церковь впустила драматическое искусство в свои стены.

Произведения подобного жанра вызывали у Баха наибольшее вдохновение. Он стремился озвучить их самым лучшим образом.

Итак, в конце марта 1724 года[21] Иоганн Себастьян объявляет об исполнении своих «Страстей по Иоанну» 7 апреля в Томаскирхе. В самый последний момент премьера переносится в Николаускирхе, а Бах получает строжайший выговор от начальства.

Оказывается, в Лейпциге существует незыблемое правило: пассионы исполняются в двух главных церквях попеременно: год в церкви Святого Фомы, год — в Святого Николая. В последний раз, еще под руководством Кунау, «Страсти» давались как раз в Томаскирхе. Иоганн Себастьян объясняет недоразумение следующим образом: он человек пришлый, с местными обычаями незнакомый. Такое же объяснение отправляет в консисторию суперинтендент С. Дайлинг.

Нет никаких документов, опровергающих это утверждение. Однако верится с трудом, особенно если представить себе практическую сторону вопроса. Для подготовки такого крупного произведения, как «Страсти», требовалось немалое количество репетиций. В премьере участвовало много народу — хор, причем не только детский, солисты, оркестранты, органист. Неужели никто из музыкантов не сказал Баху об этом обычае? Многие из них наверняка работали в Лейпциге уже давно и не могли не знать такого заметного нюанса. Ситуация, когда все знают и молчат, желая подставить человека, не могла произойти с Бахом — его уважали. В то же время он не терроризировал своих подчиненных. Потому странно предположить, что музыканты молчали, боясь гнева своего руководителя.

Этой истории есть другое объяснение, очень характерное для нашего героя. В церкви Святого Фомы музыка лучше звучала. Там было просторнее, больше места для хора, лучше акустика. Очевидно, композитор не мог заставить себя перенести премьеру нового долгожданного детища в худшие условия и поэтому так по-детски «схитрил».

Одно время баховеды считали: Бах сумел настоять на своем, и премьера состоялась все же в Томаскирхе. Но более поздние исследования говорят об обратном.

Несмотря на досадные мелочи, Иоганн Себастьян продолжал находиться в гармонии с собой все первые годы своего лейпцигского служения. Это видно по его кантатам, вернее, по бешеному, почти сверхъестественному темпу их написания. Один из пунктов лейпцигского контракта предписывал композитору еженедельно подготавливать кантату к богослужению. В принципе, можно было не писать каждый раз новое произведение, выходя из положения с помощью чужих сочинений, или быстрой, порой халтурной «перелицовки» собственных. В гигантском

наследии Телемана можно обнаружить примеры подобной «скорописи», как называет это М. Друскин. Но не у Баха. Беспечный до безответственности в вещах неинтересных, Иоганн Себастьян становился по-хищному собран, когда речь шла о музыкальном послании людям. А именно в кантатах баховский месседж виден наиболее явственно. Именно там так ярко задействован арсенал риторических фигур, и именно эти сочинения рассчитаны на массовую аудиторию — тысяча человек за один показ, а может и больше, судя по вместительности Томаскирхе.

Как же он успевал за неделю написать произведение для хора или хотя бы солистов с сопровождением, длящееся от двадцати до сорока минут?

На практике времени на сочинение оказывалось гораздо меньше. Новую кантату следовало разучить, прежде чем вынести на суд прихожан. На это уходило не менее двух дней, иногда три. А перед тем как начать создавать музыку, Бах ходил к начальству утверждать либретто, написанное поэтом. Как правило, композитор подготавливал сразу три варианта текста — на всякий случай. Ходил он к уже упомянутому суперинтенденту С. Дайлингу. Очевидно, тому тоже требовалось время на ознакомление с поэтической частью будущей кантаты.

Получается следующее: едва насладившись премьерой в воскресенье, Бах уже в понедельник шел к Дайлингу, утверждать новый текст. Затем вторник, среду и, может быть, четверг до обеда он сочинял очередной шедевр. После чего спешно разучивал его с уже упомянутыми школярами. Справедливости ради отметим: в исполнении кантат участвовали также взрослые певцы и музыканты, но детский хор старались задействовать в любом случае.

Иоганн Себастьян оказался гораздо расторопнее своего кума по соотношению количества и качества написанной музыки. А как могло быть иначе у человека, мерящего жизненный комфорт звуковым совершенством?

Глава четвертая. ГЕРОИЧЕСКАЯ АНХЕН

Поистине фантастической выглядит работоспособность лейпцигского кантора, когда пытаешься прикинуть, сколько времени занимали его многочисленные обязанности и соотнести с количеством написанного. Но при попытке вникнуть в судьбу его верной супруги, Анны Магдалены, волосы просто встают дыбом.

Мы уже пытались представить себе атмосферу родительского дома нашего героя, наполненную бесконечным музицированием, переписыванием нот, вокальными упражнениями. Но ведь детей в доме росло четверо, из них только трое мальчиков. К тому же нет сведений, чтобы Элизабет Леммерхирт сильно увлекалась музыкой. Теперь представим лейпцигский дом нашего героя.

За всю свою жизнь Иоганн Себастьян произвел на свет целое поколение. В популярных биографиях количество его детей колеблется от пятнадцати до двадцати одного. Классическим вариантом считается число двадцать. Четверо выживших детей Марии Барбары уже неоднократно встречались на этих страницах. Упоминали мы и троих, умерших в младенчестве. О детях же Анны Магдалены приведем слова известного немецкого музыковеда XIX века, к тому жившего в Лейпциге, Хуго Римана: «Родилось от второй жены Баха шесть сыновей и семь дочерей, так что если бы все дети его оставались в живых, то их было бы двадцать: девять дочерей и одиннадцать сыновей. Но большая часть их умерла в раннем возрасте, и пережили Баха только шесть сыновей и четыре дочери».

Итого тринадцать детей за двадцать девять лет супружества. За двадцать один, если совсем точно, — последняя из детей, Регина Сусанна, родилась в 1742 году. Получается, Анна Магдалена рожала чаще чем раз в два года и всегда ходила либо беременной, либо кормящей. При этом сотни партитурных страниц написаны ее рукой, а дети не выглядели брошенными — учились, делали музыкальные успехи.

Известны даты жизни семерых, рано ушедших детей Анны Магдалены. Христиана София (29.VI.1723–1.VII.1726); Христиан Готлиб (? — 21.1X1728); Эрнст Андреас (30.X. — 1.XI.1727); Регина Иоганна (10.X.1728–25.IV.1733); Христиана Бенедикта (1.1. — 4.1.1730); Христиана Доротея (18.111.1731–31.VIII.1732); Иоганн Август (5.XI. — 6.XI.1733).

Первенец из выживших, Готфрид Генрих родился в 1724 году.

Как, должно быть, ликовала молодая мать. Бог послал ей дочь, а потом и сына!

Радость оказалась недолгой. Только три года прожила Христиана София, а сын принес печаль. Уже в раннем детстве стало заметно его отличие от остальных детей. Потом он заболел непонятной хворью, которую обозначили как душевное расстройство. Мальчика признали слабоумным. Врачи надеялись, ребенок «перерастет» болезнь, но время шло, а улучшения не наступало.

Одному Богу известно, что чувствовала Анна Магдалена, как винила себя: ведь у ее предшественницы все дети были здоровыми. Правда, исследователи выяснили: если уж находить здесь чью-то вину, то скорее уж самого Иоганна Себастьяна. Сестра его отца тоже страдала душевной болезнью.

К тому же мальчик родился сильно недоношенным. Между рождением его и старшей сестры прошло всего восемь месяцев. Если даты не перепутаны — получается, ребенок выжил чудом.

Впоследствии он так и не стал дееспособным, но потрясающе играл на клавесине. Филипп Эммануэль очень ценил талант своего сводного брата, говоря о нем как «великом гении, который не в состоянии развиться».

Этот несчастный сын Баха стал героем легенд. К XIX веку его почему-то стали называть Давидом, хотя ни у Иоганна Себастьяна, ни у его ближайших родственников не было сыновей с таким именем. Даже известный музыкальный писатель и редактор лейпцигской музыкальной газеты И.Ф. Рохлиц писал о слезах, которые вызывал у великого Баха сын Давид, «фантазируя на клавире, в особой, свойственной ему манере».

* * *

После смерти отца Готфрид жил в семье Иоганна Христофа Альтниколя, мужа своей сестры Елизаветы Фредерики Юлианы. Альтниколь известен как ученик Баха и поклонник баховского творчества. Его рука переписала множество шедевров великого мастера.

А остальные дети Анны Магдалены?

Кто-то из них ушел в трехлетнем возрасте, кто-то — в восьмилетием, кто-то не прожил и года. Но за жизнь каждого ребенка боролись, насколько это позволяла медицина XVIII века. Лекарь часто приходил в дом Бахов. А уж с наступлением промозглой осени, вероятно, и вовсе поселялся там. Малыши визжали при виде склянок с горькими лекарственными

порошками, плакали от боли и жара по ночам, кашляли и чихали. А когда выздоравливали — шума становилось еще больше. Разве дети могут сидеть тихо?

Как Анна Магдалена ухитрялась создавать своему супругу условия для работы? А еще играть пьесы, написанные им? Продолжать занятия вокалом? Она ведь оставалась в профессиональной певческой форме. В 1729 году ее голос прозвучал на похоронах князя Леопольда, о чем говорит имя, вписанное в платежную ведомость рядом с именем Вильгельма Фридемана Баха.

Она слушала сочинения Иоганна Себастьяна в церкви, но хорошо знала их еще до премьеры, поскольку работала у своего мужа секретарем и переписчиком. Ее рука переписала для него невообразимую гору нот. За четверть века подобной работы почерк Анны Магдалены приобрел удивительную схожесть с почерком супруга…

Баховеды относятся ко второй жене композитора со вниманием. Существует даже книга, написанная как бы от ее имени, — «Хроника жизни Иоганна Себастьяна Баха, составленная его вдовой Анной Магдаленой Бах».

Обычно эту женщину называют «хорошей женой» и «тенью своего мужа». Также с некоторым сожалением пишут о ее вокальной карьере, сожженной на жертвеннике семейного очага.

Мне думается, она ничего не сжигала и вовсе не отказывалась от музыки в пользу семьи. Для настоящего музыканта такой отказ чреват серьезными духовными кризисами. Она являлась профессионалом, а вовсе не музицирующей барышней, имя которым — легион. Ей удалось стать придворной певицей во времена, крайне неблагоприятные для женского вокала, а особенно — для вокалисток из Германии. Тогда, за редким исключением, могли рассчитывать на успех лишь певицы-итальянки. Но Анне Магдалене все же удалось «пробиться».

Что же произошло после замужества? Бах вовсе не запрещал жене участвовать в концертах. Более того, он постоянно занимался ее музыкальным развитием. Как-то это не вяжется с образом грозного главы семейства: «Молчи, женщина, твое место у плиты».

Возможно, ей стало «не до музыки». Легко предположить такое, вспомнив, постоянные беременности, кормления и детские смерти. Но с таким выводом не согласуется гора партитурной бумаги. Она совершенно несовместима с полным погружением в материнство.

Семья Бах предпочитала нанимать нянь, а не нотных

переписчиков. Так оказывалось выгоднее? Навряд ли. Ведь к услугам Иоганна Себастьяна в Лейпциге всегда имелись дармовые силы — ученики и старшие сыновья.

Легче предположить, что Анна Магдалена получала таким образом профессиональную реализацию. Вдруг она, одна из очень немногих, смогла разгадать истинную ценность музыки своего супруга? Тогда занятия ЕГО музыкой добавляли к ее самооценке гораздо больше, чем все концерты, вместе взятые.

Мне думается, именно успешной профессиональной реализацией можно объяснить, почему, имея столько детей, Анна Магдалена окончила свои дни в богадельне. Даже слабоумный Готфрид оказался пристроенным в семью мужа сестры, а она — нет. Возможно, верная подруга гения уделяла его музыке слишком много внимания, забывая о детях, и те, повзрослев, отплатили ей за это.

Иначе трудно понять, как могли вполне приличные и обеспеченные люди оставить в беде даже мачеху, не говоря уже о родной матери.

Представим себе один из дней ее пока еще счастливой жизни. Один из дней 1725 года.

Звуки музыкальных инструментов, доносящиеся из каждой комнаты. Запахи с кухни. Беготня и визг. Белокурая женщина с уставшим лицом сидит за столом. Перед ней — исписанные партитурные листы. Рядом со столом — колыбель, которую она качает ногой, не отрываясь от работы. Там Готфрид, Он еще слишком мал, чтобы обнаружить свой душевный недуг, но характер имеет неспокойный. Вот и сейчас плачет, все громче, а успокаивается только на руках у матери, но у нее нет возможности заняться ребенком.

Она «слушает» глазами очередную кантату, перенося уже знакомые фрагменты на чистый лист. Вот мелькнула риторическая фигура, о которой муж говорил недавно. В нисходящих пассажах Анне Магдалене видится Спаситель, спускающийся к людям с горних высот. Как заманчиво погрузиться в Священное Писание, пересказанное нотами, но плач нарастает, а партии необходимо раздать исполнителям сегодня вечером. Женщина достает дитя из колыбели. Кладет его на левую руку, с трудом находит немного более удобную позу и продолжает покрывать листы уверенной разборчивой скорописью.

Решительным шагом входит глава семейства.

— Анхен…

— Вот, заснул, — торопливым шепотом сообщает она, указывая взглядом на младенца, — теперь наверняка успею. — Снова берется за перо, но, не удержавшись, говорит: — Ты, как

всегда, прав. Catabasis получился такой величественный!

Супруг довольно улыбается:

— Будем надеяться, органист изобразит его со всей отчетливостью. Ты ничего не забыла?

Она испуганно оглядывается. Разве он просил переписать еще что-нибудь, прежде кантаты?

— Анхен, у тебя сегодня день рождения.

Она вздыхает. Ну да. Только когда праздновать? Христина София болеет, Готфрид готов спать только на руках, а срок сдачи кантаты никто не изменит.

Иоганн Себастьян открывает шкаф и достает оттуда нечто, завернутое в бумагу.

— Это тебе, дорогая. Извини, что подарок скромен.

Он кладет бумажный сверток на стол перед женой и берет на руки спящего сына.

Анна Магдалена осторожно разворачивает подарок и радостно ахает. Там лежит нотная книжечка, да такая красивая! Ее зеленый кожаный переплет обрамлен золотой каемкой, а как изящны два маленьких замочка с ленточками!

— Обещаю наполнить ее приятными и полезными пьесками, — говорит супруг, — а пока я написал там тебе стишки — забавные и поучительные.

Всегда, когда я раскуриваю мою трубку,
набитую хорошим табаком,
для удовольствия и препровождения времени,
она вызывает во мне грустные представления
и указывает мне,
что я, в сущности, схож со своей трубкой!
Она сделана из той глины и земли,
из которой происхожу я сам
и в которую я когда-либо опять превращусь.
Трубка упадет и разобьется,
в руке моей останется только разбитый черепок;
такова и моя судьба.
Сколь часто при курении,
разминая пальцем горящий табак в моей трубке
и обжигаясь, я думаю:
о, если уголь причиняет такую боль,
то как же жарко будет в аду!

— Как грустно… — шепчет Анна Магдалена и непроизвольно тянется к мужу и сыну, будто смерть уже приготовилась отнять их. Иоганн Себастьян, подмигнув жене, переворачивает страницу.

Со вздохом она продолжает чтение:

Если ты рядом,
я с радостью встречу
смерть и вечный покой.
Ах, был бы сладостен
мой конец,
когда б твои прекрасные руки
закрыли мои верные глаза[22].

Дочитав, она смотрит на супруга:

— Роскошный подарок! Как можно называть его скромным?

— Я буду записывать туда не только свое, — задумчиво говорит он. — Есть отличные вещицы у Бёма, Куперена, Хассе… Может, напишет нечто недурное кто-нибудь из мальчишек.

Она растроганно улыбается, но мысли ее уже блуждают вокруг незаконченной кантаты. Время-то не ждет. Но Иоганн Себастьян считает по-другому.

— Оставь, — решительно говорит он. — Я попрошу доделать старосту третьего хора. У тебя день рождения сегодня.

Анхен вопросительно смотрит на мужа:

— Попросить испечь пирог? Или…

— Или! И пирог, разумеется, тоже. Но мы сегодня обязательно помузицируем. В последнее время мы слишком редко стали собираться вместе.

Они отдают сонного Готфрида няне и отправляются в гостиную, где стоит клавир. Узнав о готовящемся домашнем концерте, радостно сбегается молодежь — семнадцатилетняя Катарина Доротея, пятнадцатилетний Фридеман, а также Эммануэль и Бернхард. Братья шутливо спорят — кому вести Generalbaß[23]. Потом, уступая место старшему, начинают настраивать скрипки. Анна Магдалена с Катариной распеваются. Глава семейства берет альт. Амбиции солиста ему неинтересны, он любит находиться в самой толще музыкальной ткани.

Они чувствуют друг друга с полувзгляда, ловят мелодическую мысль с полсмычка. Конечно, в последнее время музицировать вместе приходится нечасто. Но раз в неделю они все-таки собираются.

…Сколько бы дел ни накапливалось, какие бы невзгоды ни случались, Бахи всегда находят время и силы на домашнее музицирование. Иоганн Себастьян с гордостью говорит друзьям о целом «домашнем оркестре», который составляет его семья.

Еще раз остановимся на этом удивительном факте:

востребованнейший музыкант после работы снова садится за инструмент. Извлекать звуки для него столь же естественно и необходимо, как дышать.

Глава пятая.
ПИКАНДЕР

Помимо невообразимого количества детей, а также воспитанников из числа родственников, в доме постоянно находились посторонние люди. Ученики. Музыканты, приезжавшие из других городов увидеть уважаемого коллегу и получить у него консультацию насчет органостроения, фугописания и других важных музыкальных вещей. Родственники — о многочисленности и общительности Бахов уже неоднократно говорилось. Наконец, просто соседи, заглянувшие «на огонек» или на чашечку кофе, вошедшего в моду.

Среди этого моря гостей выделялся человек с тонкими чертами и, чуть насмешливым выражением лица. Он посещал дом кантора регулярно, словно исполняя службу. Так оно и было. Этого человека звали Кристиан Фридрих Хенрици, но в истории он остался под уже упоминавшимся именем Пикан- дер. На его тексты Бах написал большую часть лейпцигских кантат и ораторий.

История знакомства его с Бахом довольно любопытна. В 1721 году, будучи студентом Лейпцигского университета, Хенрици опубликовал ряд эротических стихотворений под псевдонимом Пикандер. Очевидно, срамные вирши имели широкое хождение, поскольку имя сочинителя знал даже Франц Антон фон Шпорк, герцог Богемский. Когда четырьмя годами позже поэту захотелось «реабилитировать» свое имя и он выпустил сборник церковных стихов «Sammlung erbaulicher Gedanken», именно герцогу пришла в голову мысль, познакомить его с Бахом.

Они нашли друг друга. Шаловливый юрист и кантор Томасшуле. Эротические стишки не испугали Баха. Кем-кем, а уж ханжой он никогда не был. Зато яркие и чувственные религиозные образы легли бальзамом на душу «тайного пиетиста». Картины Пикандер умел рисовать устрашающие:

Пришли убийцы все толпой
Кто с пикой, кто с дубиной
Иуда их привел с собой
Ведь сговорился он Христа
Предать их ярости звериной.
Тут Петр решил вступиться
И в их толпу мечом врубиться.

Далее вступает святой Петр:

> «Предатель проклятый, о где твое сердце?
> Тигр или лев тебе дали его?
> Рассечь на куски, раскрошить его надо,
> Чтоб им накормить ядовитого гада,
> Ведь ты походишь на него»[24].

При всем уважении к либреттисту Баха трудно назвать эти строки образцом хорошего поэтического вкуса. Почему же именно Пикандер стал поэтом Баха и этот творческий тандем работал так долго и плодотворно? Неужели великий композитор настолько плохо разбирался в поэзии?

Разумеется, нет. Невозможно, владея в совершенстве одним видом искусства, совершенно не видеть бездарного в другом, хотя бы на уровне эмоционального восприятия. И Пикандер не являлся бездарностью. Его поэтический язык мог покоробить, даже возмутить тонкого ценителя поэзии, но в нем заключалась большая эмоциональная сила и достоверность, столь необходимая Баху.

Впрочем, главную причину, укрепившую творческое содружество, следует искать в другом. В эпоху барокко немецкая поэзия еще не сложилась. Равных Баху поэтов не существовало. Ни Гёте, ни Шиллер не успели даже родиться. Поэтическая традиция, в которой жили современники нашего героя, вела свое начало от переводных с латыни церковных гимнов и народных рождественских и колыбельных песен. Существовало также немало песен, где латинские строки мешались с немецкими.

Под «прикрытием» латыни немецкая поэзия проникала в церковь — тогдашний центр культуры и постепенно завоевывала себе место под солнцем. «Тяжелой артиллерией», с помощью которой «узаконился» целый пласт немецкоязычных поэтических текстов, стали духовные мистерии XIV и XV веков.

Таким образом, когда в XVI веке началась Реформация и немецкий язык в церкви получил свои долгожданные права, в наличие имелось уже немало полупрофессиональных духовных текстов самого разного качества. Лютеру и его помощникам пришлось провести большую работу по их редактированию и систематизации[25].

Эта литургическая комиссия отбирала песнопения в соответствии со своим поэтическим вкусом и также в большой степени руководствуясь практическими соображениями. Грубо

говоря, если рождественских стихов слишком много, а пасхальных явный недобор, предпочтение отдавалось последним, несмотря на меньшее поэтическое совершенство. Разумеется, совсем неудачных текстов Лютер не допускал. Стих, подходящий тематически, но недостаточно совершенный, реформатор лично редактировал. Также он сделал много переводов с латыни.

* * *

Воздействие Лютера на немецкую духовную поэзию огромно, не всегда его оценивают как однозначно положительное. Несомненно, он задал высокую планку последующим поколениям поэтов. Но его строгость и схоластические пристрастия задали пишущим путь, постепенно приводящий к выхолащиванию эмоциональности и морализаторству.

Бах же, как всякий настоящий художник, не выносил мертвечины. Среди многочисленных создателей хоральных текстов он чувствовал особое расположение к двоим: Филиппу Николаи (1556–1608) и Иоганну Франку (1618–1677). Оба они являлись мистиками. Оба жили во времена тяжелых потрясений, когда народ разоренной Германии черпал в духовной поэзии утешение и силу. И обоих, как и нашего героя, вдохновляла библейская Песнь песней.

Нельзя сказать, будто во времена Баха поэты писали исключительно «ортодоксально». Имелись и пиетисты. Тот же Брокес, чей садомазохистский опус уже цитировался. Но у Пикандера, помимо цветистого языка, имелись дополнительные полезные свойства. Он разбирался в музыке выше среднего. Получил музыкальное образование и даже подрабатывал частным преподавателем. Это давало возможность композитору говорить с ним на одном языке. Оспаривать музыкальный авторитет Баха Пикандеру в голову не приходило. А вот советами Иоганна Себастьяна по поводу улучшения либретто он пользовался охотно.

К тому же — думается, это и сыграло решающую роль — работал баховский соавтор крайне быстро и проявлял большую гибкость и дипломатичность. В частности, для каждой воскресной кантаты он подготавливал целых три варианта текста. Какой-нибудь из них да утверждался.

Есть и еще одно соображение в защиту Пикандера. В истории классической музыки нередки случаи, когда композиторские шедевры пишутся на не самые выдающиеся стихи. Например, многие романсы Рахманинова на стихи малозначительных поэтов.

И лирические истории в стихах Вильгельма Мюллера прогремели на весь мир только благодаря гениальной музыке Шуберта. В то же время эти примеры звучат удивительно гармонично. Странно даже представить их с другим текстом. Простота поэтических строк дает «пустоту», заполняемую музыкой.

Как в стабильной супружеской паре никогда не доминируют сразу два человека, так и в синтетическом произведении оба вида искусства не могут быть одинаково самодостаточны.

Этот закон работает даже в области «прикладной» легкой музыки, когда аранжировщик делает фонограмму для эстрадного певца. Хорошая минусовка не должна быть пригодна для слушания сама по себе. Пусть от нее останется ощущение, будто «чего-то не хватает», лишь тогда голос вокалиста ляжет в музыкальный «полуфабрикат» наиболее гармонично.

Получается, творческий тандем Бах — Пикандер весьма логичен и уж вовсе не случаен. Вдруг кантаты Баха слушались бы хуже с гениальными стихами Гёте?

Помимо текстов множества кантат, Хенрици написал для Баха либретто «Страстей по Матфею», «Страстей по Марку», «Пасхальной оратории», «Оратории Вознесения» и частично «Рождественской оратории».

Однако написание этих многочисленных, вошедших в историю текстов, вкупе с уроками музыки не приносило Пикандеру заметного дохода. Через два года работы с Бахом он получил должность чиновника почтового ведомства, чему был несказанно рад. Его карьера начала развиваться, за восемь лет он дорос до начальника почтового ведомства, а потом сделался налоговым инспектором и трудился в этой должности до самой смерти. Такова биография человека, написавшего либретто гениальных баховских «Страстей по Матфею».

За долгие годы совместной работы Хенрици и Баха их семьи сдружились. В 1737 году жена Пикандера стала крестной матерью дочери Баха Иоганны Каролины. Неизвестно ничего об отношении Анны Магдалены к мужу своей кумы. Навряд ли оно было враждебным. А вот одного из самых известных биографов Баха Альберта Швейцера Пикандер неимоверно раздражал. По мысли Швейцера, этот «почтовый чиновник» сочинял с единственной целью — «обратить на себя внимание и найти покровителя, который помог бы ему выдвинуться». Швейцер пишет с негодованием, как этот «окружной сборщик податей» уже работал с Бахом, а сам, «совершенно не стесняясь, продолжал печатать отвратительные и пошлые произведения». Он называет Пикандера «неделикатным и малосимпатичным» человеком и

искренне недоумевает, как мог возвышенный Бах общаться с такой посредственностью. Наверное, знаменитый биограф все же романтизировал композитора, хотя и выступал против романтизации его музыки.

Кстати, совмещение в творчестве духовной поэзии и непристойных стихов не такая уж редкость для немецких поэтов эпохи барокко. Первые театрализованные «Страсти», исполненные в 1706 году в Гамбурге, имели текстовую основу, созданную неким Менантесом. Под этим псевдонимом скрывался Христиан Фридрих Хунольд, скомпрометировавший себя непристойным литературным произведением до такой степени, что ему пришлось покинуть город. На его фоне Пикандер выглядит невинным младенцем.

Всего в течение жизни Хенрици-Пикандер опубликовал несколько стихотворных сборников — серьезные, шутливые, сатирические и духовные стихи. Один из духовных сборников предназначался для Иоганна Себастьяна. В предисловии автор честно признается в своих недостатках и выражает надежду на возмещения их «очарованием музыки несравненного Баха».

Глава шестая.
«СТРАСТИ ПО МАТФЕЮ»

Для чего посвящать Пикандеру, человеку в общем-то среднего дарования, целую главу? Он не оставил заметного следа в литературе, но его союз с Бахом породил бесспорные шедевры, которые стали вершинами даже на крайне высоком уровне остального баховского творчества. Высочайшая из них — «Страсти по Матфею».

Это сочинение настолько масштабно, что звучит целиком довольно редко. Оратория состоит из 78 номеров и длится около трех часов. Бах предназначал его для лютеранского богослужения. Сегодня оно с успехом исполняется на концертах благодаря своей театральной, почти оперной драматичности.

А между тем настоящей «чистой» оперы Бах не писал. В его огромном наследии присутствуют все современные ему жанры, кроме оперного. Не странен ли этот факт? Ведь опера являлась актуальным искусством. Начиная с XVII века она начала завоевывать европейские страны. В Италии, Англии и Франции создавались национальные оперные школы на государственном уровне. К ним подключились и германские княжества. В 1678 году в Гамбурге поставили национальный оперный спектакль.

«Пучина забвения», поглотившая творчество Баха, после смерти автора не в последнюю очередь связана с игнорированием оперы. Успех в этой области делал любого композитора заметным в музыкальном мире. Вероятно, именно поэтому Вивальди так стремился ставить свои оперы в разных городах, несмотря на слабое здоровье и неодобрение духовника. Бах же будто и не видел суматохи вокруг оперного жанра. Некоторые его современники сильно сокрушались по этому поводу. По их мнению, он упустил свой шанс, погрязнув в муздиректорской деятельности, вместо того чтобы «пробиваться» в каком-нибудь придворном оперном театре.

Как объяснить подобное отношение? Музыка Баха несла в себе достаточно драматизма. Настолько много, что один из чиновников магистрата, принимавший композитора на службу, даже обмолвился: «Надеюсь, он не станет писать театральной музыки?»

Навряд ли бы Иоганна Себастьяна испугала атмосфера конкуренции и интриганства в оперном театре. Подобного добра немало встречалось и в других местах. А если бы он искал тихой жизни, то вряд ли уехал бы из уютного Кетена.

Дело было в другом — чуждом для Баха мире оперных сюжетов. Оперу можно назвать музыкальным знаменем Нового времени, времени гуманизма и одновременно ослабления популярности христианских идей.

Местом возникновения оперного жанра принято считать Флоренцию. Именно там на рубеже XVI–XVII веков образовался кружок любителей искусств — музыкантов, философов и поэтов — под названием «Флорентийская камерата». Им захотелось возродить древнегреческую трагедию в триединстве музыки, драмы и танца. Самой первой из «праопер» стал спектакль об Орфее и Эвридике, поставленный в 1600 году. Но есть версия о более ранней музыкально-драматической постановке на сюжет древнегреческого мифа о борьбе бога Аполлона со змеем Пифоном.

Общество жаждало страстей и чувств. До того, чтобы сделать оперных героев обычными людьми, как, например, в «Богеме» Пуччини, было еще очень далеко. Но античные персонажи уже выясняли отношения, и делали это вполне убедительно, на взгляд тогдашней публики. Оперные школы, как грибы, вырастали по всей Италии.

А ведь целые века до того театральные пристрастия европейцев удовлетворялись в основном христианскими мистериями.

Можно сказать об отношениях оперной и духовной музыки словами архидьякона Клода из «Собора Парижской Богоматери»: «Вот это убьет то. Книга убьет здание».

Гюго объясняет эти загадочные слова как «ужас и изумление служителя алтаря перед излучающим свет печатным станком Гутенберга. Церковная кафедра и манускрипт, изустное слово и слово рукописное били тревогу в смятении перед словом печатным».

Несомненно, Бах был одним из «бивших тревогу». Но он не просто кричал о помощи — он боролся мощью своего гения. Весь драматический пыл и оперный драйв он вложил в «устаревшие» церковные жанры.

Здесь еще раз хочется вспомнить Альберта Швейцера, сожалеющего, что «Бах, приняв с почти легкомысленным сознанием своей бесконечной мощи итальянские формы и схемы, задержал развитие немецкой музыки. Ведь уже тогда в духовной сфере она могла создать то, что позже осуществил Вагнер в области музыкального театра». Думается, человека, живущего в тексте Священного Писания, национальное волновало все же меньше общечеловеческого.

Но вернемся к «Страстям по Матфею». Сюжет «Страстей»

охватывает события последних трех суток жизни Христа — Тайная вечеря, предсказание о предательстве Иуды, установление таинства причастия, моление Христа о чаше на горе Елеонской, взятие Христа под стражу, суд над Христом, шествие на Голгофу, распятие Христа, смерть и погребение[26].

Среди исследователей творчества Баха существует мнение, что работа над этим сочинением продолжалась около 15 лет — с 1714 по 1729 год. Начало работы не отмечено в каких-либо документах, но на эту версию наталкивает стилистический анализ некоторых разделов сочинения.

Несомненно одно: Бах шел к написанию этого сочинения долгие годы. Хотя вернее было бы сказать: не конкретно к «Страстям по Матфею», а вообще к созданию «Страстей». Этот жанр привлекал его более остальных. Он тщательно изучал «Страсти» других композиторов.

К моменту написания вышеуказанного произведения Иоганн Себастьян являлся автором как минимум «Страстей по Иоанну», исполненных в Лейпциге в 1725 году. «Страсти по Луке» по сей день вызывают споры у знатоков и любителей музыки на предмет авторства. Существование «Страстей по Марку» косвенно доказывают соответствующие тексты в стихотворном сборнике Пикандера. Всего же, по словам Вильгельма Фридемана, Бах создал целых пять пассионов. Три из них сгинули в веках. Такая цифра присутствует и в фундаментальном труде Ф. Шпитты.

Многие биографы, в том числе Швейцер и Шпитта, приходили к выводу, что «Страсти по Иоанну» Бах написал еще в Кетене. Эта версия подтверждалась и анализом нотной бумаги. Для данной оратории имелся текст, считавшийся классическим. Его написал уже упоминавшийся Брокес. Высокопарные до вульгарности стихи не смущали композиторов. На этот текст создали свои «Страсти» Гендель, Кайзер и Маттесон. Но не наш герой. Иоганн Себастьян не смог переварить многочисленные «небесные зраки в крови», «пусть скорбь меня утопит» и прочие «достижения» прославленного поэта. Композитор свел текст к минимуму, частично переработав, частично — заменив подлинными строками Евангелия. Музыка этого произведения прекрасна и совершенна, как и все, написанное Бахом.

Но все же «Страсти по Матфею» выделяются. Хотя бы еще большим вниманием Баха к тексту.

Либретто, написанное Пикандером, он зарубил быстро и бесповоротно. Раскритиковав либреттиста, Иоганн Себастьян поставил перед ним новую задачу: не улучшить написанное и не написать другое, а создать гармоничную поэтическую ткань из

лучших образцов немецкой духовной поэзии XVI–XVII веков и Священного Писания.

Окончательная версия состоит из фрагментов Евангелия от Матфея, стихов Пикандера и текстов хоралов, написанных гораздо раньше разными авторами: Николаусом Дециусом (1531), Иоганнесом Херманом (1630), Паулем Герхардтом (1647, 1653, 1656), Альбертом Присским (1554), Себалдом Хейденом (1530), Адамом Ройзнером (1533), Иоганном Ристом (1642). Поскольку с момента написания этих текстов до начала работы с ними Баха прошло довольно много времени, можно предположить, что композитор воспринимал их как своего рода классику.

Драматический план оратории принадлежит композитору, а не поэту. В нем соединились все известные тогда выразительные средства. Можно найти и древнегреческий хор, комментирующий происходящее на сцене. Только он разбит между ариями-размышлениями и хоралами, передающими чувства верующих.

Хоралы подбирал лично Бах. По мнению Швейцера, это произошло потому, что «в то время сколько-нибудь уважающий себя поэт не унизился бы до такой работы». Но трудно поверить в подобный снобизм Пикандера, который публично признавался в своем несовершенстве по сравнению с Бахом.

В «Страстях по Матфею» удивительно точно и ярко решена задача перевода текста на музыкальный язык с помощью риторических фигур. Слушатели эпохи барокко «прочитали» бы в этой музыке гораздо более современного человека. Но «риторический» пласт в музыке Баха далеко не единственный. Удивительным образом он добивается гармоничного сочетания на первый взгляд несочетаемых вещей — красочной звукоизобразительности и совершенно абстрактной «музыкальной философии».

Вот Христа ведут на Голгофу. Кажется, нельзя написать более скорбную музыку, но… тут же, словно под воздействием необъяснимого звукового 3D-эффекта, перестаешь слышать скорбь и оказываешься на улицах древнего Иерусалима. Вокруг перекликается взволнованная толпа, начинается давка, кто-то кричит…

Ночная сцена в Гефсиманском саду. Дочь Сиона ищет Иисуса, подозревая, что его уже нет. Как выразительно мечется туда-сюда музыка вместе с испуганной отчаявшейся героиней!

Презрительный взмах руки, кидающей деньги Иуде, звон тридцати сребреников на каменных ступенях древнего храма…

Все более разгорающаяся жажда крови толпы: «Ihn kreuzigen!» («Да будет распят!»)

И на словах «O Geißelung! O Schäg!, O Wunden!» («О бичевание, о удары, о раны!») слышен пронзительный свист бича.

Когда же Иисуса заставляют нести на себе крест — аккомпанемент речетатива-ариозо: «Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut zum Kreuz gezwungen sein» («Да, конечно! Будут в нас плоть и кровь ко кресту принуждены») становится прерывистым, изображая шатающегося измученного человека. Из последних сил он делает несколько шагов и падает.

Звучит похоронный звон. Ничто не предвещает Воскресения. Страстная пятница — самый мрачный день литургического года. Но Бах не может окончить свое произведение на ноте безысходности. Мрак прорезается удивительно светлой музыкой. Мы слышим голос верующей души: «Sehet, Jesus hat die Hand, Uns zu fassen, ausgespannt» («Смотрите, Иисус руку протянул, чтобы нас принять»). В басах инструментальной партитуры смена состояния отображается восходящей риторической фигурой. Это — рука, возносящая человечество.

Бах выделил Иисуса среди остальных персонажей оратории весьма интересным способом. Голос Сына Божьего всегда звучит в сопровождении струнного квартета, играющего сверхдолгие тянущиеся ноты. Звуковой эффект, получающийся с помощью такого приема, вызывает ассоциации с сиянием. Поэтому музыкальные критики часто пишут о «звуковом нимбе» Христа. Только последние слова Иисуса на кресте Eli, Eli, lama asabthani (на арамейском: «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?») специально лишены этого нимба.

При яркости и детальности музыкальной живописи Бах никогда не скатывается к наивному звукоподражанию. Пожалуй, никому из композиторов не удалось столь гармонично и убедительно сочетать несочетаемое и даже противоположное: «чистую» и программную музыку.

Премьера этого грандиозного сочинения состоялась в Страстную пятницу 11 апреля 1727 года в лейпцигской церкви Святого Фомы — именно такую дату называют современные исследователи. Возможно, этот показ можно считать пробным, поскольку в течение двух последующих лет «Страсти по Матфею» дорабатывались и дописывались. Поэтому не будем отказываться и от даты премьеры, которой придерживался Альберт Швейцер, — 15 апреля 1729 года. Этот год выделяется на жизненном и творческом пути композитора, подобно верстовому столбу.

Полное название оратории выглядело как Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matthaeum.

Бах задействовал все акустические возможности масштабного

интерьера Томаскирхе. Значительные исполнительские силы — два хора (двойной взрослый и детский), оркестр, орган и 13 солистов — были размещены с учетом максимального воздействия на слушателей. В частности, хоры стояли далеко друг о друга. Это, несомненно, сильно усложняло процесс исполнения, но создавало дополнительные пространственные звуковые эффекты.

Как же лейпцигская публика встретила появление этого шедевра?

Реакцией была полнейшая тишина. Если не считать одну маленькую заметку, в которой не названы ни «Страсти по Матфею», ни их автор. Однако венгерский музыковед Янош Хаммершлаг не сомневался, что речь там идет о шедевре Баха:

«В часовне одного благородного господина собралось много высокопоставленных министров и благородных дам, которые с большим воодушевлением пели по молитвеннику первый псалом “Страстей”. Но когда началась эта театральная музыка, все были повергнуты в величайшее изумление, переглянулись и сказали: “Что это может бытъ?” Одна пожилая благородная вдова сказала так: “Боже упаси нас, дети мои! Мы как будто пришли в комическую оперу!”»

Может быть, консервативно настроенные граждане специально «замолчали» премьеру? Полностью исключить такое нельзя, но, вернее, ее просто не заметили. Не из-за качества исполнения — оно, скорее всего, соответствовало достаточно высокому уровню. Не из-за «сложности» и «заумности» музыки, как могло бы показаться. Просто лейпцигские бюргеры привыкли воспринимать «Страсти» как нечто само собой разумеющееся. Это являлось рядовой обязанностью кантора — исполнять и сочинять пассионы. За годы службы в Лейпциге Бах более двадцати раз руководил исполнением как своих, так и чужих произведений этого жанра. Ко времени создания «Страстей по Матфею» композитор работал кантором и музикдиректором уже несколько лет, к нему давно привыкли. Вспомним к тому же, что в этом городе он имел репутацию весьма среднего музыканта.

Нашелся и еще один случай, сыгравший против успеха премьеры. По иронии судьбы ровно в то же самое время в Лейпцигской Новой церкви исполнялись «Страсти» некоего Готлиба Фребера. Этот человек претендовал на одну из городских музыкальных вакансий и этим привлек к себе внимание горожан. Именно «Страсти» Фребера, а вовсе не Баха стали главным музыкальным событием в тот день.

В следующий раз Иоганн Себастьян исполнил свою ораторию

только спустя девять лет, 30 марта 1736 года. Для этого показа композитор сделал новую редакцию, в которой использовались два органа. И снова, как и в первый раз, ничего особенного не произошло. Впрочем, может быть, Бах и не ждал успеха в нашем современном понимании.

Потом «Страсти по Матфею» не исполнялись почти целый век. Не по причине качества музыки и какого-то особенного «непонимания». Просто церковные музыканты привыкли пользоваться в первую очередь собственным репертуаром.

А потом «большая» музыка и вовсе ушла из церкви в концертные залы.

Но запоздалая концертная премьера все же произошла, правда, лишь спустя семьдесят девять лет после смерти автора. Двадцатилетний Феликс Мендельсон, покоренный величием баховской музыки, исполнил сокращенную версию «Страстей по Матфею» в 1829 году в Берлине. На этот раз исполнение произвело эффект разорвавшейся бомбы. Именно с этого легендарного концерта начинается долгая история «баховского возрождения».

В наши дни «Страсти по Матфею» считаются одной из вершин не только баховского творчества, но и всей классической музыки. Существует множество кинофильмов с использованием фрагментов этого шедевра. Режиссеры этих фильмов принадлежат к абсолютно разным странам, временам и культурным пластам. Пьер Паоло Пазолини, создатель «Звездных войн» Джордж Лукас, Андрей Тарковский, Жан-Люк Годар, Анджей Вайда — вот далеко не полный список режиссеров, обращавшихся к «Страстям по Матфею». Вдохновляет эта музыка и современных российских режиссеров. Сцены из оратории звучат в фильме Сергея Урсуляка «Долгое прощание» по одноименной повести Ю.Трифонова, вышедшем в 2004 году.

Известнейший современный российский музыковед Дина Константиновна Кирнарская в своей книге «Классическая музыка для всех» посвятила оратории следующие строки:

«Ария альта из “Страстей по Матфею” — это пример всего самого совершенного и дорогого, созданного гением И.С. Баха. Здесь он выразил себя без остатка, до конца, высказал все, ради чего он жил и обращался к людям в своей музыке… И как всегда у Баха, эта мелодия кажется бесконечной: текут, нанизываются друг на друга вздыхающие фразы — слушая эту музыку, нельзя не вспомнить всех раскаявшихся грешников, душа которых, как душа Петра, очистилась через покаянную молитву».

Глава седьмая.
БОРЬБА ЗА ВЛАСТЬ. РАЗОЧАРОВАНИЕ

Исторические документы похожи на зеркала эпохи, развешанные то тут, то там. Как много неожиданного и точного можно увидеть, заглянув в них. Но картинка строго ограничена рамой, а пути в зазеркалье нет. И любопытный исследователь, увидев в отражении лишь часть какого-либо предмета, вынужден домысливать остальное, пробуя найти недостающие фрагменты в других зеркалах.

Документы ничего не скажут о чувствах, если только это — не личные дневники, да и то не все пишущие смогут открыть бумаге душу. Бах относился к последним. В крайне небольшой личной переписке, дошедшей до нас, он старается быть по-деловому информативным. Если и дает волю эмоциям, то часто с прагматичной целью: лучше донести мысль до адресата и добиться желаемого. Но иногда зеркала все же позволяют нам угадывать выражение лица пишущего.

Неизвестно, когда именно Бах разочаровался в Лейпциге и в своей канторской службе, поняв, что таинственная Endzweck снова ускользает из рук. Но разочарование было глубоким. Вдвойне печальнее становилось от осознания безвыходности. Если уж «цветущий и укрепленный город с университетом мировой известности» при ближайшем рассмотрении оказался неподходящим для композитора, разве можно найти лучшее?

Но что же все-таки он искал в Лейпциге? Согласно уже упомянутому музыкантской табели о рангах — смена должности капельмейстера на кантора принесла ему понижение социального статуса. Помня об этом, Бах не упускает случая назвать себя ангальт-кетенским капельмейстером и долго «окучивает» герцога Саксен-Вейсенфельского для получения еще одного подобного титула.

Эти поступки очень не согласуются со «святостью», о которой говорят многие баховеды. Бах выглядит обычным честолюбцем, раз престиж имеет для него такое большое значение.

Во французском prestige — обаяние, очарование. Латинский первоисточник раскрывает несколько другой смысл. Praestigium — иллюзия, обман чувств. Современные словари русского языка трактуют «престиж» как известность кого-либо или чего-либо, основанная на высокой оценке и уважении в обществе.

Ключевое слово здесь — «уважение в обществе». Он не случайно претендовал на одну из самых значительных

музыкальных должностей во всей Германии, несмотря на ожидающие неудобства и не бог весть какое жалованье. Обаяние «престижа» давало композитору надежду наконец-то воплотить свои грандиозные замыслы адекватно. Честолюбцы стремятся к регалиям ради них самих. Бах завоевывал их, чтобы получить власть над музыкальными пространствами Лейпцига — большими исполнительскими коллективами, критиками и слушателями.

Будучи прагматичным бюргером, он рассчитал все верно. С высоким титулом капельмейстера, пусть и полученным в довольно захудалом Кетене, он приезжает в крупный торговый город, намереваясь подчинить себе всю тамошнюю музыку и миссионерствовать через нее. Поначалу его глаза разбежались от обилия возможностей, даже за школьные уроки он взялся с гордостью, желая, вероятно, приложить руку к воспитанию целого поколения. А ответственность за музыку во всех протестантских церквях? Так и представляется его восторг: неужели все это мне? И это тоже?

Конфликты не смогли бы устрашить его — борца по природе, не боящегося говорить правду в лицо. Но со временем выяснилась очень неприятная вещь: Бах сильно ошибся с масштабом своей музыкальной вотчины.

Должность кантора могла бы оказаться очень недурной, если бы в Томасшуле сохранялся былой порядок. Однако к моменту появления Баха в Лейпциге это заведение медленно, но неуклонно начало приходить в упадок. Ректор Эрнести, занимавший свою должность уже более сорока лет, сильно одряхлел и с трудом справлялся с обязанностями. При слабом руководстве любое дело быстро разваливается. Дисциплина в Томасшуле, такая крепкая поначалу, хромала все больше. Надо заметить, сам Иоганн Себастьян не особенно стремился ее укрепить и даже лично участвовал в ее развале. Довольно быстро ему наскучило не только преподавание латыни, но и уроки пения. И если латынь он передал, может быть, нерадивому человеку, но все-таки профессионалу, то вокальные занятия спихнул, без зазрения совести, на старших учеников.

Среди обязанностей кантора существовало ночное дежурство в школьном интернате раз в четыре недели. Добропорядочный и чистоплотный Иоганн Себастьян не смог оставаться на ночь в этом чесоточном аду. После отбоя воспитанники из неблагополучных семей развлекались пьянством и прочими радостями, мало совместимыми с духовной музыкой. Маргинальность, все более доминирующая в стенах Томасшуле, отпугивала приличных бюргеров, и те отказывались отдавать туда

детей. От этого в бюджете образовывались дыры. Ректору пришлось экономить. На чем же в первую очередь?

В школе Святого Фомы, считающейся музыкальным заведением, традиционно существовали особые «бюджетные» места для мальчиков с красивыми голосами. К тому же кантору полагался особый денежный фонд, из него назначались поощрительные стипендии, привлекающие в хор голосистых студентов. Ко времени баховской службы на посту кантора Томасшуле замечательный обычай канул в Лету. Произошло это еще при жизни баховского предшественника Кунау. Последний до самой своей смерти писал чиновникам магистрата докладные, возмущаясь равнодушием горожан, и просил выделить для хора средства из церковных пожертвований. Он считал спонсирование хора делом более богоугодным, чем раздача денег нищим, «которые не сумеют их достойно применить».

Отчаянные просьбы Кунау остались неуслышанными. Все стало только еще хуже. Канторовский денежный фонд полностью прекратил свое существование. Возмущенный Бах тоже начал писать в магистрат, причем его просьбы уже касались не положения музыки в городе и поощрения хористов, а вещей совсем прозаических. Например, он никак не мог получить доску с гвоздями для развешивания скрипок. Вроде бы мелочь, но без нее никак. И кому прикажете ее изготавливать? Кантор будет сам строгать и выпиливать? Или поручит, как всегда, старшим ученикам, а они промахнутся и засадят себе молотком по пальцам?

Неизвестно, удовлетворило ли начальство просьбу Иоганна Себастьяна, или тому пришлось заказывать доску за свои деньги. Вскоре, однако, композитору пришлось вновь тревожить магистрат. На этот раз понадобились ящики для тех же скрипок. Во время одного из больших праздников, когда между двумя церквями метались и хор и оркестр, зарядил проливной дождь. Защитить от влаги инструменты было нечем. С каким отчаянием, должно быть, молились оркестранты о временном прекращении небесного потопа! Скорее всего, Бог услышал их молитвы…

Бах просит ящики, «чтобы не слишком повредить инструменты при перевозке их из одной церкви в другую». Между строк послания — горечь, испытываемая музыкантом. Скрипки будут повреждены в любом случае, лишь бы уберечь их от окончательной гибели.

Представим, насколько утомляли композитора эти нескончаемые досадные мелочи. То гвозди, то охрипшие и чесоточные певцы. За певцами к тому же приходилось следить. Частенько, перебегая из церкви в церковь, они успевали

налакаться вина в ближайшей лавочке.

И ожидаемый престиж музикдиректорской должности все время проседал то тут, то там. От Баха требовали качества музыки, но не желали идти навстречу. Даже отказались освободить солистов от вредного для певческого голоса уличного пения. А от них зависела огромная часть впечатления в кантатах и ораториях.

Между тем университетские богослужения, с гораздо более благозвучным студенческим Collegium Musicum, по-прежнему оставались неподвластны музикдиректору. Этот факт страшно раздражал его. Как мы помним, он даже написал жалобу курфюрсту, которая осталась без ответа. Но Бах не успокоился, продолжая требовать: «… чтобы была восстановлена полная плата за старое богослужение со всеми причитающимися мне акциденциями». На второе письмо композитора властителю последовала реакция. Из министерства дрезденского двора к университетскому начальству пришло предупредительное письмо. 31 декабря 1725 года, невзирая на предпраздничную дату, Бах пишет Фридриху Августу в Дрезден в третий раз. Через некоторое время в университете начинаются проверки. Всплывает много интересного.

Во-первых, предшественник Баха, оказывается, потратил много сил, чтобы сохранить свое влияние в университетской церкви, и в конце концов даже согласился проводить воскресные богослужения бесплатно. За рядовые службы отвечал Гернер. Но после смерти Кунау чиновники, посчитавшие Баха никчемным середнячком, под шумок отдали всю работу Тернеру, хоть это было совершенно незаконно.

Во-вторых, существовал обычай, подкрепленный старинными королевскими постановлениями. Согласно ему университет обязывался платить кантору Томасшуле эти несчастные 12 гульденов, о которых писал курфюрсту Бах. На оба этих пункта университету указали со всей строгостью.

Обращение к столь высокому начальству не добавило симпатий Иоганну Себастьяну, которого и так-то не слишком любили в Лейпциге, считая довольно средним музыкантом со скандальным характером. Но своего он добился хотя бы наполовину. Теперь кантор Томасшуле отвечал за праздничные богослужения в университете. За рядовые — все тот же ненавистный Гернер, упомянутый в донесении курфюрсту.

Время от времени в университете происходили академические торжества, для которых тоже требовалось музыкальное сопровождение. Бах имел право писать и подбирать музыку для этих мероприятий. Такое же право осталось и у

Гернера. Но по личным причинам его предпочитали нашему герою. Счастливый соперник служил университетским музикдиректором и был, что называется, «своим человеком».

Осенью 1727 года умерла курфюрстина Христиана Эбергардина, и двор заказал Баху музыку для исполнения в университете. Композитор написал «Траурную оду», но руководство университета стало требовать у посланника курфюрста передать заказ Гернеру. Считая себя борцами за справедливость, они напомнили о том, что Бах как городской музикдиректор «не рекомендуется» к исполнению в университетской Паолиненкирхе, поскольку там имеется свой музыкальный руководитель.

Несомненно, они были правы. Поэтому посланник курфюрста возместил Гернеру убытки, заплатив 12 талеров. Инцидент казался улаженным, но в университете опасались, что Бах, стремящийся захватить всю музыку Лейпцига, возведет «поблажку», данную ему, в правило. Поэтому композитора попытались обязать никогда не брать заказы, не посоветовавшись с университетским начальством. Для этой цели составили весьма унизительный документ, и университетский регистратор понес его к Баху домой на подпись.

Неизвестно, как происходила их беседа. Скорее всего, не особенно любезно. В документах осталась только продолжительность разговора. Ровно в 11 утра регистратор был у Баха, а удалился восвояси с неподписанным документом, когда городские часы пробили полдень.

Через некоторое время Иоганн Себастьян все же стал одним из руководителей телемановского Collegium Musicum. Но неукротимый нрав заставлял его находить на свою голову все новые конфликты.

Глава восьмая.
ХЛЕБ НАСУЩНЫЙ

Перейдем на время от эмоций к цифрам. Насколько высокий доход имел вездесущий кантор и музикдиректор, выпрашивающий гвозди и доски у магистрата?

Однозначно его огромная семья не бедствовала. Бахи держали прислугу. Дети получили хорошее образование. В доме имелись редкие книги, а также обширная коллекция музыкальных инструментов. В описи наследства, оставленного композитором, одних только клавишных инструментов насчитывается девять штук. Шесть из них — клавесины, большей частью весьма дорогие. Два лютневых клавесина, лично сконструированные Иоганном Себастьяном, и один маленький спинет. Всего же музыкальных инструментов в списке заявлено около двух десятков.

Дом Бахов слыл гостеприимным. Помимо друзей, родственников и учеников, к композитору охотно захаживали соседи. Приезжали, как уже говорилось, музыканты из других городов. Анна Магдалена приветливо встречала и угощала всех. Видимо, Бах был расчетлив, но не прижимист, хотя тема денег постоянно фигурирует в его немногочисленной корреспонденции. Он хорошо знал им цену, ведь ему пришлось зарабатывать с раннего детства. Поэтому Иоганну Себастьяну не могло прийти в голову самому купить эти вышеупомянутые гвозди, вместо того чтобы беспокоить из-за мелочи магистрат.

Из постоянных скрупулезных подсчетов, дошедших до нас, можно воссоздать подробности быта нашего героя. В письме к своему школьному другу он называет определенную цифру — примерную общую сумму своего ежегодного дохода — 700 талеров. Выглядит внушительно, особенно если вспомнить с чего Бах начинал в свою бытность певчим — всего лишь 14 талеров. Но не следует забывать: это не оклад, а всего лишь совокупность разных доходов. Собственно, канторское жалованье едва превышало сотню. Немного доплачивали из церковных сборов, немного за школьное преподавание. Львиную долю учительского гонорара Иоганн Себастьян, как мы помним, отдавал латинисту Пецольду. Также некоторая доля полагалась кантору от заработков воспитанников. В основном речь шла о выступлениях детей в домах зажиточных бюргеров на Новый год и в день архангела Михаила, отмечаемый 29 сентября.

Почитание этого святого началось на заре христианства, став

символом победы Добра над Злом. В Средние века авторитет его в некоторых странах (например в Ирландии) не уступал авторитету Богоматери. Архангел Михаил играл роль посредника между Богом и человеком, исцелял болящих, защищал народ Божий от опасностей. С его именем связывались чудесные явления. Одно из них произошло на рубеже V и VI веков, во время понтификата Григория Великого, признаваемого и католической и православной церквями. Тогда в Италии свирепствовала чума. Григорий, уверенный в том, что страшная болезнь послана Всевышним в качестве кары за людские грехи, организовал покаянную процессию через весь Рим, охваченный мором. Когда кающиеся проходили мимо гробницы императора Адриана близ Ватикана, над ее куполом показался архангел Михаил, который вложил свой пылающий меч в ножны.

К XVIII веку праздник святого Михаила утратил былую торжественность и важность с церковной точки зрения, но остался почитаем народом в странах Европы. Особенно его любили праздновать в Германии, поскольку архангел Михаил считался одним из покровителей этой земли.

В народном прочтении день святого Михаила обозначал окончание сельскохозяйственных работ, сбор плодов и подведение итогов. Повсюду открывались ярмарки, куда крестьяне привозили овощи, фрукты, мед, масло и множество других съедобных вещей.

В Лейпциге — столице ярмарок — празднование происходило с особым размахом, и многие горожане с радостью украшали его ангельским пением воспитанников Томасшуле, не беспокоясь дополнительными тратами на певчих и их руководителя.

Платили и деньгами, и «натурой», в частности молодым вином.

Но и эта статья дохода не являлась основной в бюджете кантора. Львиная доля заработка шла с похорон и бракосочетаний. Они оплачивались гораздо выше, правда, и труда требовали немало. Кантору приходилось сопровождать весь обряд от церкви до дома или кладбища и лично идти за процессиями. Дату свадьбы назначали заранее, и, как правило, она не попадала на самое холодное время года. А вот с похоронами, как нетрудно догадаться, дело обстояло иначе. Кантору с мальчишками неоднократно приходилось идти с пением в любую погоду, невзирая ни на проливной дождь, ни на пронизывающий ветер, ни на снег, бьющий в лицо.

Свадебные мессы имели разные разряды. Самый высший приносил кантору два талера. Касаемо похорон — в источниках приводится сумма в один талер 15 грошей.

Очевидно, более надежным источником дохода были все же похороны. Возможно, сделать свадьбу подешевле считалось менее предосудительным, чем экономить на последних почестях. Во всяком случае, в письме к другу Бах сетует на хороший воздух Лейпцига, из-за которого люди не хотят умирать. Самым плохим годом композитор называет 1727-й, принесший ему одни убытки. Иоганн Себастьян даже примерно оценил постигший его материальный ущерб в 100 талеров. А вот для истории музыки этот год оказался, напротив, крайне выгодным. Мир получил баховские «Страсти по Матфею».

Но даже те лейпцигцы, которым «хороший воздух» не помог продолжить свое земное существование, — и они порой находили способ оставить кантора с носом, завещая хоронить их без музыки. А брачующиеся могли в целях экономии уйти венчаться в какую-нибудь деревенскую церквушку. Порой это были весьма состоятельные и многообещающие клиенты.

Ну а как же, собственно, композиторская работа?

Разумеется, она оплачивалась, но по-разному: в зависимости от заказчика. Более всего в Лейпциге Бах написал музыки для церкви — кантаты, оратории, пассионы. Эти заказы не относились к высокооплачиваемым, хотя именно они, наряду с органными сочинениями, составили важнейшую часть баховского наследия.

Писал Иоганн Себастьян музыку и для городских событий, важнейшим среди них считались регулярные перевыборы магистрата. Но главный «навар» композитор получал от произведений «по случаю». Чаще всего «случаями» являлись семейные события влиятельных особ. Уже упоминавшаяся «Траурная ода» на смерть курфюрстины Христианы Эбергардины могла послужить как раз таким примером. Также известна Кантата № 249a, исполненная в день рождения герцога Христиана Саксен-Вейсенфельского.

Писалась музыка и для университетских торжеств, например профессора А.Ф. Мюллера поздравили с днем рождения баховской кантатой № 205. А когда король Фридрих Август II в 1727 году посетил Лейпциг, в его честь организовали исполнение Кантаты № 193a.

Не прекращалось музыкальное общение композитора со светлейшим другом — князем Леопольдом Ангальт-Кетенским. Его чахоточная жена, не переносившая музыки, скончалась как раз в год переезда семьи Бах. Спустя два года после смерти супруги Леопольд женился во второй раз на принцессе Шарлотте Фридерике Нассау-Зигенской. Подарком ей в день рождения от Баха стало исполнение Кантаты № 36. Когда же годом позднее у аристократической четы родился первенец, Иоганн Себастьян

посвятил новорожденному партиту и отправил князю ее ноты, сопровожденные стихотворением собственного сочинения.

Время от времени у композитора случались гастроли. В1727 году, том самом, «убыточном», его позвали выступать в Гамбург, где о нем с момента импровизации перед Рейнкеном ходили легенды. Годом позже он поехал в Веймар. Суровый феодал, герцог Вильгельм Эрнст, когда-то сажавший композитора под арест, к этому времени уже умер. Его наследником стал нелюбимый племянник и хозяин Красного замка Эрнст Август, который знал и ценил Баха с детства. Думается, в герцогском доме Бах смог отдохнуть душой и ощутить хотя бы на некоторое время уважение и восхищение композиторским талантом, которого ему так не хватало в Лейпциге.

Но, конечно, с гораздо большим удовольствием Иоганн Себастьян посетил бы Кетен, где царственные особы относились к нему как к равному. Уже поутихла и отдалилась скорбь по Марии Барбаре, угнетавшая композитора в этом городе. Почти десять лет прошло с ее смерти. Анна Магдалена заполнила собою пустоту в сердце Иоганна Себастьяна. Кетен и княжеский замок она вспоминала часто. Ведь там произошли основные достижения ее певческой карьеры.

Супруги подумывали съездить вместе к Леопольду, у которого, кажется, наконец наладилась семейная жизнь. После наследника Эммануэля Людвига Ангальт-Кетенского Шарлотта Фридерика родила князю дочь, названную в честь отца Леопольдиной. Второе имя ей дали в честь матери — Шарлотта. Малышка должна была стать символом любви родителей. Любовь и взаимопонимание, скорее всего, действительно присутствовали в этом союзе. Леопольд возобновил музыкальные занятия, заглохшие при первой жене. Он снова самозабвенно музицировал, исполняя сочинения, когда-то написанные для него бывшим гофорганистом. Но страстное увлечение вновь прервалось женским капризом, и договориться с этой дамой не удавалось еще никому на земле. В последний раз светлейший князь взял в руки скрипку 17 ноября 1728 года, а через два дня его отпевали. Никто не ожидал такого печального события, ведь Леопольду исполнилось только тридцать четыре года. В тот же год умерли оба его ребенка от второй жены.

Иоганн Себастьян все-таки съездил в Кетен, который теперь навсегда стал для него городом печали. В марте 1729 года там прозвучала его траурная музыка памяти князя. В исполнении участвовали в качестве певцов Анна Магдалена и Вильгельм Фридеман Бах.

Несмотря на искреннюю дружескую приязнь Иоганна

Себастьяна к покойному, эта поездка принесла всем троим дополнительный заработок, о чем в соответствующих документах имеются записи. В жизни композитора часто смешивались, казалось бы, несочетаемые вещи: расчет и эмоции, дружба и зарабатывание денег. Так же и в его творчестве тесно сплелось духовное и светское, причем иногда это происходило в рамках одного и того же сочинения.

Глава девятая.
МАСТЕР ПЕРЕЛИЦОВКИ

Бах получил известие о смерти князя вместе с заказом на «Траурную музыку» в конце ноября 1728 года, а спустя два месяца с небольшим уже исполнял ее в Кетене. При этом, разумеется, начальство и не подумало освободить кантора от обязанностей. К тому же в данный промежуток времени происходили большие праздники: Рождество и Новый год.

А не успели они закончиться, как в Лейпциг пожаловал давний знакомый Иоганна Себастьяна и Анны Магдалены, герцог Кристиан Саксен-Вейсенфельский. В его честь тут же была исполнена светская кантата O angenehme Melodei. Неизвестно, когда Бах написал эту музыку, но использовал он ее как минимум трижды, изменяя текст. Для герцога, для Иоахима Фридриха Флемминга, губернатора Лейпцига и для покровителей науки и искусства.

Почтив правителя родины Анны Магдалены, Иоганн Себастьян успел подготовить другую кантату к венчанию неких знатных горожан. После чего по приглашению герцога отбыл в Вейсенфельс, где пробыл около месяца. Там в честь день рождения хозяина он снова исполнил свою «Охотничью кантату», немного ее переделав. Произведение произвело фурор, и автору немедленно пожаловали титул придворного капельмейстера Саксен-Вейсенфельского.

Вернулся Бах только в конце февраля и тут же начал готовить к исполнению кантату на Estomihi — так в западной христианской традиции называется Прощеное воскресенье[27]. Получается, времени на «Траурную музыку» у него почти не оставалось. Тем не менее композитор успел написать довольно крупное сочинение.

Сохранились отзывы о превосходном качестве этого произведения. В XIX веке, с возобновлением интереса к творчеству Баха, начались попытки собрать его наследие. Как же были огорчены первые баховеды, обнаружив пропажу «Траурной музыки»! Ее искали с 1818 года, когда умер Форкель — первый биограф Баха, очень ценивший это сочинение и имевший рукопись в своей домашней библиотеке. Ноты исчезли бесследно, но в 1870 году немецкий музыковед и любитель Баха, Вильгельм Руст, работавший кантором Томасшуле, «обнаружил» кетенскую партитуру в «Страстях по Матфею». Ему удалось убедить исследователей в идентичности некоторых фрагментов

знаменитого произведения и музыки памяти князя[28].

По версии Альберта Швейцера, Бах писал «Траурную музыку» одновременно со «Страстями по Матфею» и ради экономии времени «перелицовывал» один и тот же материал для двух разных нужд. Современное баховедение не всегда соглашается со Швейцером. В том числе «сокрытие» музыки памяти Леопольда в другом произведении поддерживают далеко не все. Но в целом подобный факт совершенно неудивителен.

Бах с легкостью адаптировал свою музыкальную продукцию под различные нужды. Например, любимейшая публикой «Рождественская оратория» до сих пор вызывает споры и неоднозначные мнения у исследователей. Дело в том, что изначально многие номера этого духовного сочинения композитор создал на другой, светский текст.

В 1733 году Бах, окончательно измученный лейпцигскими дрязгами, искал место придворного музыканта и для этого сочинил три кантаты в честь королевского дома — «Музыкальная драма в честь королевы», «Геркулес на распутье» и «Гремите, литавры, звучите, трубы». После премьеры сочинение исполнять не планировалось, и композитору было жалко, что музыкальный материал пропадет. Он выбрал лучшие номера и преобразовал их в «Рождественскую ораторию».

Баху вообще было свойственно относиться к музыке с рациональностью бережливой хозяйки, у которой никогда не пропадают продукты. «Рождественская оратория» не стала хуже от перемены текста. Хотя, по мнению некоторых музыковедов, очарование произведения может пострадать, если публика узнает его родословную.

Но гениальность музыки Баха проявляется в редком сочетании эмоциональности и объективности. И к любому сочинению он подходил со всем своим вниманием и мастерством. Музыка «Рождественской оратории» прекрасно соответствует умиротворенной атмосфере Рождества. Сейчас даже трудно представить ее с каким-либо другим светским текстом.

* * *

Между тем Альберт Швейцер, при всем своем преклонении перед гением Баха, не перестает возмущаться его «приспособленчеству».

«Сравнивая оба текста, удивляешься, как мог Бах удовлетвориться таким поверхностным приспособлением, — пишет Швейцер. — Например, слова “Geh’ Leopold zu deiner Ruhe”

(“Покойся, Леопольд, в мире”) исполняются на музыку теноровой арии “Ich will bei meinem Jesu wachen” (“Я буду бодрствовать при моем Иисусе”) из “Страстей по Матфею”. Если даже декламация так небрежна, то понятно, что поэтическая и живописная выразительность музыки при переработке осталась без внимания. Трудно поверить, что один и тот же человек написал “Страсти по Матфею” и траурную музыку, уничтожающую то, что он сделал в подлиннике».

Не пытаясь оправдать великого композитора — он вовсе не нуждается в этом — заметим: Швейцер жил в XIX — первой половине XX века, когда ценность новаторства в искусстве была намного выше, чем сейчас. И несмотря на свою религиозность, он вряд ли «жил» в христианской традиции настолько глубоко, как Бах. Последний же, хоть и исповедовал лютеранство, а не католичество, прекрасно знал композиторские техники, с помощью которых писались мессы эпохи Возрождения.

Один из отцов-основателей непревзойденного полифонического стиля, Жоскен Депре прошел долгий путь церковного служения от певчего прованской капеллы до настоятеля собора в Конде-сюр-л’Эско и создал множество месс, признанных шедеврами. При этом именно он придумал технику пародии[29], позволившую ему включать в духовные сочинения обработанные фрагменты популярных песенок, распеваемых народом. В качестве примера можно привести мессу «L’ami Baudichon» на тему довольно непристойной танцевальной песни.

Можно ли назвать подобные опусы сомнительными развлечениями, опошляющими высокие идеалы? Ни в коей мере. Жоскен Депре всеми силами стремился сделать духовную музыку живой и сердечной, глубоко трогающей любого человека.

Ему удалось найти и поймать ускользающее равновесие между проникновенной простотой народной мелодики и запредельным интеллектуальным совершенством высокой полифонии. Современники пребывали от его творчества в полнейшем восторге.

«Пародийное» нововведение Жоскена понравилось композиторам, и к середине XVI века большинство авторов месс стало использовать технику пародии. Но католическая церковь тех времен чуждалась гибкости. Тридентский собор, состоявшийся в 1562 году, запретил использовать светские мелодии в церковной музыке. Техника пародирования в Италии и частично Франции заглохла. Но не в Германии — стране Лютера. Последний считал Жоскена Депре главным музыкальным авторитетом прошлого, восхищено называя «повелителем нот».

Таким образом, Бах «перелицовывал» светское в духовное

строго в рамках существующей традиции. А возмущение Швейцера объясняется уже неоднократно упоминавшимся романтизмом. Именно романтики опоэтизировали труд композитора, почти лишив его права на «хищный глазомер» ремесленника.

Любопытный момент. Образ художника-творца, далекого от обыденности и осиянного неземным вдохновением, появился с развитием идей гуманизма. Именно тогда творящих начали делить на две категории: «ремесленник» и «от Бога». Этим самым, с одной стороны, унижалось ремесло, а с другой стороны показывалось: «Бог» в творчестве — большая редкость. Насколько удивил бы такой подход Баха, делающего музыку «во славу Божию, ближнему в поучение» и уверенного в том, что высокого мастерства может достигнуть всякий, кто будет достаточно прилежен!

Но все же интересно, почему Швейцеру, обвинявшему Баха в «уничтожении», а вернее сказать, в надругательстве над «Страстями по Матфею», не пришла в голову мысль: в обоих произведениях, независимо от их музыкальной идентичности, речь идет об одном и том же — о смерти? И здесь нет никакого кощунства от возможного сопоставления Леопольда с Христом, поскольку нет и сопоставления. Здесь может быть только Христос, соединившийся в смерти с каждым из нас и давший каждому верующему в Него надежду на воскресение.

Глава десятая.
«ПЛОХОЙ» КАНТОР

Вернемся к истории сражений нашего героя с начальством. Неумолимая Endzweck снова звала Баха в бой за музыкальное совершенство. На этот раз композитор не побоялся вторгнуться в святая святых церковной жизни — в теологию. Речь шла о подборе литургического репертуара, то есть музыкальной части, которую пели хором все прихожане.

Подобрать музыку для богослужения являлось непростой задачей. Существовало не так уж много песнопений красивых, но в то же время — несложных и доступных для исполнения непрофессионалами. Требовалось соотнести их не только с периодом церковного календаря, но и с каждодневным фрагментом из Евангелия. По старому обычаю, за эту работу отвечал кантор.

Однажды вечерний проповедник церкви Святого Николая иподьякон магистр Гаудлиц попросил у Баха разрешения самому выбирать песнопения из сборника. Композитор не возражал, консистория зафиксировала этот факт. В рамках этого соглашения Иоганн Себастьян и Гаудлиц мирно просуществовали около года, после чего у Баха внезапно случился новый приступ яростной борьбы за всеобщую музыкальную власть. Он решил, что позволил проповеднику слишком много, и без предупреждения начал снова выбирать песнопения самостоятельно. Раздосадованный Гаудлиц пожаловался в консисторию. Пришедший ответ был довольно предсказуемым. Баху предписали придерживаться ранее заключенного соглашения. Казалось бы, все логично. Никто не любит передергиваний. Договорились изменить обычай — значит, соблюдаем новый.

Но Иоганн Себастьян повел себя на редкость необъяснимо. Он написал в магистрат письмо. Дочерна сгустив краски, обрисовал опасности, угрожающие богослужению из-за того, что песни подбирает человек, мало сведущий в музыке. А год назад никаких опасностей не наблюдалось.

«…Ваши превосходительства высокоблагородные и высокознатные господа благосклоннейше соизволят вспомнить, что при [моем] утверждении в доверенном мне канторстве здешней школы Св. Фомы мне Вашими превосходительствами высокоблагородными и высокознатными господами дано было указание неускоснительно следовать при публичном богослужении сложившимся обычаям и не вводить никаких

новшеств, причем я был благосклоннейше заверен в Вашем высоком покровительстве. Среди обычаев этих и заведенных порядков было и расположение духовных песнопений до и после проповеди, каковое всецело предоставлено было мне и предшественникам моим по канторату, — в соответствии с евангелиями и с ориентированным на них дрезденским сборником песнопений и сообразно времени и обстоятельствам; и, как может засвидетельствовать досточтимое духовенство епархии, никогда по сему поводу не возникало разногласий. Но, вопреки тому, иподьякон церкви Св. Николая господин магистр Готлиб Гаудлиц попытался внести новшество и вместо до сих пор употреблявшихся песнопений, расположение коих согласуется с церковным обрядом, взять другие, а когда я высказал опасение, что подобный упадок чреват угрожающими последствиями, он подал на меня жалобу в высокочтимую консисторию и выхлопотал распоряжение, согласно коему я впредь должен исполнять те песнопения, какие мне будут предписывать проповедники» (И.С. Бах — в городской магистрат. Лейпциг, 20.IX. 1728 г.). Может быть, за это время пастор показал свою непригодность в деле подбора репертуара? Но почему тогда раньше композитор уступил ему с такой легкостью? Ведь уровень музыкального и общекультурного развития человека виден сразу.

Вероятнее всего, Иоганна Себастьяна снова уязвило неуважительное отношение к должности городского музикдиректора. Ведь иподьякон занимал низшую ступень в иерархии лютеранских священнослужителей — после дьякона, архидьякона и пастора. И речь шла строго о музыке. При этом Гаудлиц счел возможным проигнорировать музыкальный авторитет Баха.

Ситуация весьма неоднозначна. Музикдиректор, конечно, заведует музыкой в городе и церкви, но обязан подчиняться церковным властям. Иоганн Себастьян часто называет лейпцигское начальство «странным». К сожалению, в этой ситуации сам он выглядел еще страннее. Помог ли ему магистрат урезонить иподьякона? Как выясняли между собой отношения чиновники магистрата и консистории? Все это осталось неизвестным. Однозначно следующее: спустя менее двух лет, в 1729 году, после печальной поездки в Кетен, у композитора случилось настоящее сражение с начальством.

Как всегда, весной в пасхальное время Бах провел приемные испытания для желающих обучаться в Томасшуле. Десять мальчиков (в их числе Вильгельм Фридеман Бах) окончили школу, и требовалось отобрать на их место десятерых новых. Напомним: школа имела музыкальный уклон, в обязанности

кантора входило музыкальное сопровождение богослужений силами воспитанников. Какова же была его ярость, когда огласили окончательные списки! Магистрат утвердил только половину кандидатов. Остальные были назначены городским советом, хотя не имели достаточных музыкальных способностей.

Трудно даже представить горечь и разочарование, охватившие композитора. Распоряжение магистрата нанесло сокрушительный удар по смыслу его существования. Правителям Лейпцига оказалось неважным самое главное — совершенное звучание церковной музыки.

У Баха опустились руки. Может быть, он вообще на некоторое время затворился дома, этого мы не знаем. Но работа в Томасшуле вовсе перестала вызывать у него интерес. При этом он продолжать писать прекрасную музыку и жаловаться, зарабатывая репутацию кляузника. Он отправлял записки, выражал свое недовольство при личных встречах.

Отреагировали ли чиновники на его переживания? О да. Они обратили внимание на большое несовершенство в церковной музыке. Этим несовершенством, по их мнению, был неудачный кантор школы Святого Фомы.

* * *

Спустя несколько месяцев после конфликта, в октябре 1729 года, умер старый ректор Томасшуле — Эрнести. И без того плохо налаженная работа развалилась совсем. Нового ректора нашли далеко не сразу. Протокол о его назначении говорит об отношении к Баху лучше, чем многие другие документы: «… будем надеяться, что выбор ректора окажется более удачным, нежели избрание кантора».

Новым руководителем школы Святого Фомы стал И.М. Геснер — поклонник творчества Баха, познакомившийся с ним еще в веймарские годы. Но хорошего отношения со стороны магистрата Иоганну Себастьяну это не прибавило.

Произошло еще одно событие, сильно задевшее и без того расстроенного кантора. Среди протестантских церквей Лейпцига не одна только университетская Паолиненкирхе оказалась вне попечения музикдиректора. Существовала еще так называемая Новая церковь, имевшая своего музыкального руководителя. Так сложилось еще при Кунау. Бах ничего не мог изменить, хотя подобное положение вещей не могло его радовать.

В 1729 году музыкой там стал заведовать органист К.Г.

Герлах. Факт, сам по себе не несущий ничего отрицательного, если бы не одно «но». Ополчившись на Баха, городские власти начали демонстративно поддерживать Герлаха. Удовлетворили все его просьбы и пожелания, да к тому же повысили оклад вдвое.

Судя по всему, к этому времени в травлю композитора вовлеклось множество народу. Вряд ли кому-то было особенно выгодно сместить его. Добропорядочным горожанам хотелось только осадить зарвавшегося выскочку. Они не любили Баха с самого начала, ведь он получил место в Лейпциге по причине отказа «хорошего» и «своего» Телемана.

К тому же, видимо, им казалось забавным дразнить его. Ведь в ярости он мог сдернуть с себя парик и швырнуть его в оппонента. Такие воспоминания остались у современников.

В то же время баховскую музыку не пытались «задвинуть». На трехдневном праздновании важнейшей для лютеран даты — 200-летия Аугсбургского вероисповедания (июнь 1730 года) — звучали только произведения неугодного музикдиректора.

Это подлило масла в огонь. 2 августа того же года состоялось внеочередное заседание магистрата. Темой его стало плохое поведение кантора Томасшуле.

Протокол заседания назывался: «Упущения по службе в школе Св. Фомы»:

Положение дел в школе Св. Фомы неоднократно обсуждалось, причем доныне все еще следует помнить о том, что кантор по прибытии сюда получил освобождение от преподавательских обязанностей, каковые магистр Пецольд отправлял [вместо него] довольно плохо; третий и четвертый классы — источник [успехов] всей школы, стало быть, оные должно возглавить лицо надежное, Баха же надобно приставить к одному из младших классов; вел он себя не так, как следовало бы, особенно же — отправил ученический хор в провинцию без ведома господина правящего бургомистра. Не взявши отпуска, уехал и пр. и пр., за что ему нужно сделать выговор и внушение; на сегодняшний день требуется взвесить, не поставить ли в старшие классы другое лицо; магистр Кригель, по всей видимости, хороший человек, и надо бы вынести на сей счет решение.

Господин надворный советник Ланге: Все, что высказано в порядке замечаний в адрес Баха, все это верно, и можно бы ему сделать внушение и заменить [его] магистром Кригелем.

Господин надворный советник Штегер: Кантор не только ничего не делает, но и не желает на сей счет давать объяснений, не проводит уроков пения, к чему присовокупляются и другие жалобы; в изменениях надобность есть, нужно [этому] положить

конец; [Штегер] таким образом, согласен, что требуется [все] устроить иначе. Господин советник заведений Борн: присоединяется к вышезначащимся суждениям. Господин Хельцель: также. Затем решено было снизить кантору жалованье.

Господин управляющий Фалькнер: Да.

Господин управляющий Крегель: Да.

Господин уполномоченный Иоб: Да, ибо кантор неисправим.

Господин управляющий Зибер: Да.

Господин управляющий Винклер: Да.

Господин управляющий Хонан: Да.

Я: А-а.

(Протокол заседания магистрата. Лейпциг, 2.VIII. 1730 г.).

Так, вместо уважения и помощи, Бах добился позора и убытков, поскольку жалованье ему действительно урезали.

Но характер не позволил ему тихо предаваться меланхолии в своем кабинете. Композитор продолжил борьбу — написал письмо в городской совет. Оно представляет собой целый научный труд с теоретической и практической частью. Озаглавлен он следующим образом: «Краткий, но в высшей степени необходимый проект хорошего обслуживания церковной музыки вместе с беспристрастными рассуждениями об упадке сей последней».

Иоганн Себастьян старается быть беспристрастным и не переходить на личности. Старается быть сдержанным и не терять достоинства. Старается убедить сильных мира сего: сделать церковную музыку совершенной — «урегулированной», как он это называет, — не так уж трудно. Кругом масса талантливой молодежи, надо всего лишь немного поощрить их рвение материально, но им не хотят платить даже малые «бенефиции». А «кто же будет даром работать или нести службу»?

Сквозь деловой тон все более прорывается отчаяние, когда кантор пишет о «многих недостойных и к музыке вовсе непригодных» мальчиках, принятых в Томасшуле, вместо «достойных и пригодных». Он обещает церковной музыке «ухудшение и уменьшение». Надо заметить, так впоследствии и происходит.

Он пытается вызвать в чиновниках магистрата если не проблески совести, то хотя бы чувство соперничества, советуя им «съездить в Дрезден и посмотреть, какое жалованье получают там музыканты». Призывает их к «зрелому обсуждению того, может ли далее в подобных условиях существовать музыка». Обращает их внимание на невозможность развития для молодых музыкантов, которые заняты выживанием, а не совершенствованием в своей

профессии.

И как же можно после этого считать Баха скандалистом, интригующим ради карьеры? Если он и пытается добиться благ, то не для себя, а для духовной музыки.

Проблема, поднятая композитором в этом письме, до боли актуальна в наши дни. Действительно, высокое искусство не может существовать без помощи извне — государства либо частного меценатства.

Некоторое время в Германии было по-другому. Лютеру удалось создать мотивацию к музыкальному совершенствованию у целого народа. Но эта уникальная ситуация, давшая благодатную почву для развития гения Баха, уже подходила к концу. Крупный город Лейпциг с развитой торговлей и промышленностью неуклонно дрейфовал в сторону капиталистических отношений.

Endzweck оказалась вовсе невыполнимой в этой стране в эту эпоху.

Совершенно звучащие музыкальные коллективы обитали лишь в замках князей и герцогов. Но придворная музыка никак не хотела совмещаться со «Страстями по Матфею» — айсбергом пронзительно возвышенной музыки, под видимой частью которого находился огромный пласт риторических фигур и других сакральных смыслов.

Компромиссный путь, которым Бах шел, работая в Кетене, — поиск Боженственного совершенства в светской музыке — не годился для миссионерства. А Бах уже почувствовал в себе это призвание. Он видел полуторатысячную толпу, внимающую его пассионам под сводами Томаскирхе. В их сердцах должен был загореться небесный огонь, но его затушили неквалифицированные исполнители. Простуженные голодные мальчики. Испитые трубачи и скрипачи, растерявшие свой талант на похоронах и свадьбах.

Остановимся на этой трагической точке. Попытаемся представить себе боль гения, почувствовавшего в себе безграничную силу и одновременно полную невозможность ее применения…

Глава одиннадцатая. ЛЕЙПЦИГСКИЙ ГАМБИТ

Унизительное судилище сильно задело нашего героя. Скорее всего, душевные раны, нанесенные чиновниками, не смогли затянуться окончательно уже никогда. Но Бах никогда не походил на бледного гения с горящим взором, готового наложить на себя руки от очередной жестокой несправедливости толпы.

К моменту скандала ему исполнилось сорок пять лет. Возраст зрелости и расцвета сил для современного человека. В XVIII веке сорокапятилетних называли стариками.

Итак, обиженный и к тому же оштрафованный старик, на шее которого — куча детей мал мала меньше.

Несомненно, Бах со свойственным ему прагматизмом правильно оценил свою жизненную ситуацию и начал действовать. Уже не из-за Endzweck, а ради простых земных вещей: прекращения нервотрепки и компенсации материальных убытков. В конце концов, пора было защитить себя и свою семью.

Он написал письмо своему школьному другу Георгу Эрдману, служившему в то время у русской императрицы Анны Иоанновны. Тон послания униженно-заискивающий. Многие биографы и просто любители музыки, начитавшись этого документа, с яростью бросались клеймить позором не только мерзких чиновников, но и Эрдмана, оставившего старого друга в беде. На первый взгляд так оно и есть, за исключением некоторых нюансов.

Уже начало обращает на себя внимание то ли крайним смирением, то ли грубой лестью в адрес получателя:

«Высокоблагородный господин,

Ваше высокоблагородие простят старому верному слуге, что тот взял на себя смелость сим Вас обеспокоить. Прошло уже почти четыре года с тех пор, как Ваше высокоблагородие осчастливили меня благосклонным ответом на мое к Вам послание».

Даже учитывая эпистолярный стиль XVIII века, довольно странно обращаться подобным образом к бывшему однокласснику, с которым к тому же поддерживаешь отношения. В Веймарские годы Эрдман гостил в доме Баха, и в лейпцигский период переписка явно имела место.

Дальше становится понятным: Бах доведен до отчаяния и готов на любые условия, только бы покинуть недружелюбный Лейпциг. Потому и не просит, а умоляет:

«…мне приходится жить в непрестанных огорчениях, средь зависти и преследований, постольку я буду принужден искать, с помощью Всевышнего, свою фортуну где-нибудь в другом месте. Если Ваше высокоблагородие знают или могут подыскать для старого верного слуги, в сих местах пребывающего, какую-нибудь подходящую должность, то покорнейше прошу дать мне благосклонную рекомендацию, я же не премину поусердствовать, дабы оправдать Ваше милостивое покровительство и поручительство».

Взбудораженная тоном письма, а также посланником русского царя, фантазия начинает разворачивать перед нами картины. Если б Эрдман не оказался таким черствым! Наверняка в этот тупиковый момент композитор, подгоняемый неудовлетворенной Endzweck, мог бы доехать до России и начать там новую жизнь. И.С. Бах — музикдиректор Санкт-Петербурга и капельмейстер Ее Императорского Величества!

Композитор буквально предлагает себя, да не одного, а с целым семейством, расхваливая музыкальные достоинства своих близких, в том числе малолетних детей:

«Мой старший сын изучает юриспруденцию, другие два сына еще учатся — один в первом, другой во 2-м классе, а старшая дочь пока не замужем. Дети от второго брака еще маленькие, мальчику-первенцу 6 лет. Но все они прирожденные музыканты, так что смею Вас уверить, что уже могу составить семейный Concert Vocaliter и Instrumentaliter, тем более что моя нынешняя жена обладает чистым сопрано, да и старшая дочь недурно поет. Я преступлю допустимые пределы и буду недостаточно учтив, если еще чем-нибудь стану докучать Вашему высокоблагородию, и посему спешу закончить в преданнейшем к Вам почтении, до конца дней своих пребывая Вашего высокоблагородия покорнейше-преданнейшим слугой».

* * *

Бывший товарищ побоялся скандального характера Иоганна Себастьяна и оттого не захотел помочь. Но если посмотреть пристальнее и разобраться, Бах не мог ждать и не ждал от него никакой помощи. Возможно, отчаянное письмо являлось хитроумным ходом и адресовывалось вовсе не Эрдману. Некоторые исследователи (в их числе крупный баховед М. Друскин) придерживаются именно такой точки зрения.

Для начала: а чем, собственно, мог помочь Баху бывший одноклассник? Неужели сорокапятилетний многодетный отец

действительно имел намерение уехать в чужую страну, покинув многочисленных родственников и друзей, с которыми постоянно общался, а также налаженный быт? А в Германии Эрдман при всем желании предложил бы работу только в Данциге, где служил сам.

Ныне это польский город Гданьск. Когда-то, во времена расцвета Ганзейского союза, он привлекал к себе купцов и любителей культуры, но к середине XVIII века уже давно пришел в упадок. Торговлю подавили конкуренты — Кенигсберг и Штеттин. К тому же, находясь на окраине немецких земель, город нередко подвергался разграблению и осаждению иностранными войсками, в основном русскими.

Лютеранская церковь в нем имелась только одна.

Значит, никакого музикдиректора Баху там не светило. Тем более — капельмейстера. Только скромная должность городского органиста — то, с чего композитор начинал в Арнштадте. Да и то проблематично, поскольку о наличии вакансии органиста в данцигской Мариенкирхе не объявлялось. Стало быть, Бах имел шанс стать вторым органистом или помощником органиста достаточно небольшой церкви. Не странно ли для известного сорокапятилетнего мастера, имеющего множество учеников и почитателей, среди которых — высокородные аристократы?

Стоп. Если Бах имел столь высоких покровителей, почему они не защитили его от произвола чиновников? Они и защитили. Только не сразу — им требовалось узнать о его беде. Сильные мира сего не вдаются в мелочи. Для того чтобы ему помогли, композитору нужно было пожаловаться определенным людям, а законы высшего света не позволяли сделать это просто, написав письмо или тем более приехав лично.

Жалостливое униженное послание, скорее всего, предназначалось не Эрдману, а Герману Карлу фон Кейзерлингу, крупному русскому государственному деятелю, происходящему из древнего германского рода. Оба политика работали в одном и том же ведомстве, хоть и не в одном городе. Видимо, Бах надеялся на внутриведомственное «сарафанное радио». Тем более достоверно известно, что Кейзерлинг посещал Данциг.

Тогда легко объясняется и заискивание, и готовность убежать куда угодно, хоть в ужасную глушь простым органистом, даже петь на улице семейным хором, только бы не видеть мерзавцев, несправедливо обидевших композитора. Требовалось показать весь ужас положения и тяжесть нанесенной обиды.

Понятны и бесконечные реверансы в адрес бывшего одноклассника — ведь Бах обращался в лице товарища к русской

дипломатической службе, то есть к своему высокородному и могущественному покровителю.

Кейзерлинг, один из немногих, ценил Баха именно как создателя музыки, а не виртуоза или органного эксперта.

Дипломат прекрасно разбирался в искусстве. Он учился русскому языку у поэта Тредиаковского. Занимал, среди прочего, должность президента Российской академии наук и художеств. В истории дипломатии XVIII века ему принадлежит заметное место. В частности, известна его деятельность по защите от притеснений православных славян, проживающих на территории Польши и Австрии.

Они познакомились, вероятно, в Дрездене. Кейзерлинг служил при дрезденском дворе, а Бах выезжал туда на гастроли. Один из таких выездов состоялся вскоре после отправки письма Эрдману. Иоганн Себастьян посетил чествование модного оперного композитора И.А. Хассе, с которым дружил. Он остался в саксонской столице надолго, общаясь с коллегой и его супругой — знаменитой оперной певицей Фаустиной. В этот приезд произошла очередная встреча с Кайзерлингом, который уже знал о несправедливом и унизительном суде над бедным кантором.

Разумеется, русский дипломат не собирался опускаться до разборок с лейпцигскими чиновниками. Но факт его осведомленности сильно менял акценты. Мелкий кадровый вопрос о недобросовестном подчиненном перерастал в травлю если не «национальной гордости», то хотя бы достойного человека, уважаемого в высших кругах.

Такой тайный смысл «отчаянного письма к другу» подтверждает и следующий факт: композитор не подавал прошение об отставке с поста кантора Томасшуле. Да и странно было бы: ректором этого заведения как раз выбрали И.М. Геснера — если и не близкого друга Баха, то уж точно горячего поклонника его творчества. Бросать школу посреди учебного года некрасиво. Иоганн Себастьян, при своей порядочности, не мог бы желать подвести целый коллектив педагогов, учеников и доброжелательно настроенного ректора.

Навряд ли он хотел интриговать за спиной Геснера — не в характере это Иоганна Себастьяна, говорящего правду в глаза и швыряющегося париком. Скорее всего, они с ректором придумали хитроумный ход вместе. Это очень логично: ведь именно в Веймаре, во время общения с Геснером, Бах уже имел Schein-Bewerbung (мнимое оспаривание вакансии ради повышения в должности по месту службы).

Так или иначе, после письма обижать кантора перестали. И

все четыре года, пока пост ректора занимал Геснер, Баху жилось неплохо. Жалованье ему восстановили в полном объеме. Больше не требовали исполнять неинтересные обязательства, вроде ночных дежурств, уроков пения и налаживания дисциплины среди школяров. Чиновники наконец признали микроскоп годным на более квалифицированную работу, нежели забивание гвоздей.

Изменились к лучшему и бытовые условия. Семье кантора дали новую, более просторную квартиру, состоящую из гостиной, столовой, пяти спален и комнаты для прислуги. К тому же имелась специальная Componirstube («творильная комната»). Там Иоганн Себастьян мог создавать возвышенную музыку, не опасаясь быть отвлеченным детскими криками или иной бытовой суетой. Правда, музыка его не улучшилась от наличия «творильни», поскольку и прежде находилась за гранью достижимого совершенства.

Глава двенадцатая.
ЗА ЧАШЕЧКОЙ КОФЕ

Удар, нанесенный Баху лейпцигскими чиновниками, смягчило и сотрудничество с Collegium Musicum, начавшееся все в том же неспокойном 1729 году. Оно открыло перед ним работу в совершенно неожиданной области.

Мы уже упоминали о Kantorei (канторатах) — объединениях поющих бюргеров. Во время Тридцатилетней войны их деятельность во многих городах заглохла, но потребность в совместном пении у людей осталась. Поэтому Kantorei постепенно начали возрождаться.

Collegium Musicum (то есть «Музыкальное содружество») поначалу отличались от Kantorei только названием и местом базирования. Они возникли не при церкви, а в стенах университета. Произошло это по инициативе одного очень активного студента — уже неоднократно упоминаемого баховского кума Телемана. Поначалу студенческий коллектив исполнял только вокальные церковные песнопения. Постепенно репертуар расширялся. Collegium Musicum стал принимать в свои ряды музыкантов-инструменталистов для исполнения инструментальной музыки или вокальной с сопровождением.

Коллектив состоял из страстных любителей музыки. Но музыкальное хобби, как правило, занимает немало времени. Поэтому, вполне естественно, они стремились зарабатывать своим увлечением.

Уровень мастерства Collegium Musicum можно с уверенностью назвать высоким. Ведь этим коллективом много лет подряд руководили выдающиеся музыканты. Конечно, многие из участников не считались профессионалами, но они выросли на благодатной музыкальной почве Реформации. К тому же немцы имеют особую склонность к совместному музицированию. Эту особенность менталитета можно заметить и поныне.

Во время знаменитого Октоберфеста на улицах возникает огромное количество оркестров. Обычные горожане достают из запылившихся футляров свои кларнеты с барабанами, надевают национальные костюмы и «дают жару», да так, что у остальных ноги сами собой пускаются в пляс. Те, кто стоит уже с трудом (ведь Октоберфест — фестиваль пива!) и может только сидеть на лавке, поддерживаемый с боков сотрапезниками, танцует сидя.

Зачастую высококлассных солистов в подобных коллективах

не найти. Но тут и проявляет свое мастерство композитор, взявшийся за руководство, — он может написать удобные партии, для которых не требуются виртуозы. Даже вовремя сыгранный удар на треугольнике украшает исполнение, а сколько удовольствия получает любитель от участия в большом деле! От каждого по способности — и все довольны.

Где же могут выступать полупрофессиональные, хорошо слаженные коллективы в наше время в большом городе? В первую очередь приходят в голову рестораны и кафе, не так ли? Но при чем здесь Бах? Какое отношение может иметь его высокое искусство к развлечению жующих посетителей?

Оказывается, самое прямое. Мастер духовной музыки и органной полифонии немало потрудился, создавая репертуар для «лабухов» эпохи барокко. Более того, он сам не раз принимал участие в подобных музыкальных «халтурах».

Collegium Musicum еще до сотрудничества с Бахом регулярно выступал в знаменитой лейпцигской кофейне Циммермана. Концерты происходили по пятницам каждую неделю (во время ярмарок еще и по вторникам) и продолжались с восьми до десяти часов вечера. Так же происходят обычно клубные концерты современных рок-групп.

В то время посещение кофейных домов только входило в моду и многие побаивались незнакомого напитка, предпочитая старое доброе пиво. К тому же ходили упорные слухи, будто женщины от употребления кофе становятся бесплодными. Но стильных дам это не останавливало. Увлечение кофе в женских компаниях временами напоминало эпидемию. Сладость удовольствия обострялась полулегальным существованием напитка. Во многих немецких землях продажа кофе облагалась высокими налогами, а в некоторых — и вовсе строго запрещалась.

Содержать кофейню в таких условиях было делом перспективным, но рискованным. В Лейпциге кофе считали допустимым, но владельцу кофейни приходилось завлекать посетителей всеми возможными средствами, дабы не прогореть. Не жалея денег на «раскрутку» своего заведения, он даже приобрел для кофейни несколько музыкальных инструментов.

В современных клубах тоже заботятся о наличии качественной аппаратуры, и нередко на сцене стоит наготове ударная установка и фортепиано, а за кулисами — какой-нибудь синтезатор и бас-гитара. Циммерман пошел дальше — он заказал Баху специальное сочинение. Так появился шедевр рекламы XVIII века — «Кофейная кантата».

Современные рекламщики хорошо знают: чтобы заставить людей купить товар или услугу, недостаточно просто

информации. Не годится и крикливое восхваление — оно часто дает обратный результат, отпугивая покупателя. Для создания качественного рекламного ролика необходима изрядная доля креативности. Не зря мастера рекламных дел, как правило, хорошо зарабатывают.

Прекрасным пиарщиком оказался и Бах. Впрочем, в хитроумном деле продвижения кофейни его роль не являлась ведущей. Главной задачей великого композитора было не «перегрузить» музыкой посетителей, попивающих кофе. И он мастерски справился. Вместо характерной баховской глубины эта музыка поражает изяществом и блеском, будто брошка работы королевского ювелира.

«Бах написал музыку, автором которой скорее можно было счесть Оффенбаха, чем старого кантора церкви Св. Фомы» — так оценил «Кофейную кантату» Альберт Швейцер.

Главную же рекламную «бомбу» — написание текста — поручили Пикандеру. Циммерман не мог не знать об его успехах в светском стихосложении. Звонкие образные юмористические стишки, иногда на грани фола. Что может быть лучше для изысканного досуга с чашечкой кофе?

Сочинение, прославляющее кофе, принадлежит к жанру кантаты, как следует из названия. В нем принимают участие оркестр и солисты. Традиционно этот жанр не требует особой постановочной работы — исполнители просто поют, как на концерте. Однако, судя по некоторым деталям либретто, создатели озаботились зрелищностью своего «рекламного ролика». Представим, как могла происходить премьера «Кофейной кантаты» в заведении господина Циммермана.

Полумрак кофейни. Невнятный гул разговоров за столиками. Небольшой оркестр разместился в уголке, клавесинист негромко перебирает какие-то аккорды, как гитарист у костра, когда его никто не слушает.

И вдруг появляется бодрый энергичный мужчина (рассказчик-тенор) и звонким говорком (однако точно по нотам!) перебивает клавесиниста и всех беседующих:

— Тихо! Не надо разговаривать!

Он призывает почтеннейшую публику послушать историю про отца и дочь. Музыка приобретает почти маршевую бодрость. Появляется парочка: почтенный бюргер, пребывающий в крайнем раздражении, и его дочь — молодая и, конечно же, симпатичная девушка.

Папаша обрушивает на зрителей поток нескончаемых жалоб. Дочка совсем отбилась от рук. В это время негодница за его спиной с отсутствующим видом прихлебывает из чашки кофе.

Сочинители придумали зануде говорящее имя — Шлендриан, что значит — рутина. А саму барышню нарекли Лизхен — так звали шестилетнюю дочь Иоганна Себастьяна.

Итак, отец, распаляясь все больше, случайно оглядывается. Ах вот, оказывается, чем занимается дочь, пока он обеспокоен ее воспитанием!

Со словами «Прочь кофе!» разгневанный глава семейства швыряет чашку об пол. В музыке происходит естественная пауза.

— Ну почему так строго? — обиженно вопрошает очаровательная проказница. Обращаясь к отцу, она принимается всячески расхваливать вкус кофе и его свойства. В это время подскакивает разносчик с бокалом вина и ловко подает его родителю, уже готовому оттаскать чадо за волосы.

— Кофе лучше, чем мускатное вино, слаще, чем тысяча поцелуев! — продолжает агитировать барышня, и тут же ей приносят новую чашку. Несчастный папаша хватается за голову.

Если вспомнить о слухах про женское бесплодие, вызываемое кофе, его отчаяние вполне понятно. Отец продолжает безуспешно спорить с дочерью. Наконец объявляет: она не выйдет замуж, если не откажется от кофе. Ни приданого, ни отцовского благословения, это вам не шутки!

Такой аргумент убеждает любительницу кофе, и она уступает отцу. Но, как выясняется, это только хитрый ход. Позднее под строжайшим секретом девушка сообщает зрителям: она выйдет замуж только за того, кто позволит ей пить любимый напиток не реже чем три раза на дню.

В финале кантаты все трое (вместе с рассказчиком) дружно поют о том, что кофе любят все и ничего плохого в этом нет.

Вот такая веселая вещица. Кстати, до сих пор неизвестно, кому принадлежит текст двух последних номеров. Его мог написать и сам Бах, и сделать это вместе с Пикандером. А вдруг это сделал сам владелец кофейни? Во всяком случае, креативностью его Бог точно не обидел.

Можно представить предысторию появления этого произведения. После очередного из регулярных концертов Бах остается выпить кофейку с певцами и скрипачом. Хозяин, лично налив чашку композитору и наблюдая, как тот с явным удовольствием отхлебывает горячего напитка, размышляет вслух:

— Нравится? Отличный кофе, не правда ли? И что же про него никто песен не пишет?

Иоганн Себастьян в приятном расслаблении отзывается:

— Почему бы не написать? Вот только кто текст сделает?

— Не обратиться ли к господину Хенрици? — напоминает

скрипач. — Он не только церковное пишет.

Бах потирает руки. Ему нравится идея. В звоне серебряных ложечек слышатся шутовские бубенцы с колпака выдуманного прадеда.

— Пикандер! Ну конечно же! У него и вовсе не церковное имеется, хе-хе!

— А кофе он любит? — спрашивает кто-то.

— Полюбит! — уверенно говорит Иоганн Себастьян. И вся компания довольно посмеивается.

После таких «халтур» многие жители Лейпцига, недолюбливавшие музикдиректора, стали его горячими поклонниками. «Баховские» концерты Collegium Musicum преобразили музыкальный облик Лейпцига гораздо сильнее, чем мог это себе представить «счастливый соперник» Баха, Телеман, организовавший когда-то студенческий ансамбль.

Глава тринадцатая. ДРЕЗДЕНСКАЯ СОКРОВИЩНИЦА

В письме лейпцигским чиновникам Бах говорит об отношении к музыкантам при дрезденском дворе как о почти идеальном. Он даже предлагает «съездить в Дрезден и посмотреть, какое жалованье получают там».

Композитор любил Дрезден, и город отвечал ему взаимностью. После баховского концерта в дрезденской церкви Святой Софии в печати появились даже стихи, посвященные этому событию:

> Журчит ручей; наслаждение для слуха
> Внимать, как он бормочет среди кустов и замшелых скал;
> Но еще прекраснее, когда под рукой маэстро Баха
> Струятся дрожащие пассажи.
> Говорят, когда Орфей трогал струны своей лютни,
> На звуки ее сбегались из леса дикие звери,
> Но искусство Баха по праву считают выше,
> Потому что весь мир дивится ему[30].

Действительно, Дрезден 1730-х мог считаться раем для музыкантов. Его правитель курфюрст Август Сильный обожал прекрасное и вкладывал в искусство баснословные суммы.

Именно при нем изобрели знаменитый дрезденский фарфор. Причем произошло это по ошибке. Изобретатель Иоганн Беттер пытался получить золото, поскольку курфюрст сильно нуждался в деньгах. Но полученная смесь тоже способствовала обогащению. Вскоре на основе этого рецепта заработала первая в Европе фарфоровая мануфактура.

Дрезденская капелла — любимое детище правителя — восхищала ценителей музыки. Вот о каком коллективе для исполнения своих сочинений мечтал Бах! Самого высокого расцвета капелла достигла под руководством Иоганна Адольфа Хассе, с которым дружил наш герой. Хассе стал дрезденским капельмейстером на следующий год, после судилища над Бахом.

Манила ли эта должность также Иоганна Себастьяна? Скорее всего — нет, ибо он нуждался в церковном служении. Но писать музыку для прекрасного коллектива, для которого пишут лучшие мастера — Телеман, Вивальди, Зеленка, — он, несомненно, хотел. Кроме того, композитору не хватало для полного спокойствия официального подтверждения его высокого профессионального

статуса. Очевидно, титул придворного капельмейстера Саксен-Вейсенфельского не казался ему достаточным достижением. Он задумал получить такой же титул в Дрездене.

Этот город он периодически посещал. С успехом давал органные концерты. В 1732 году исполнил кантату в день именин курфюрста. Продвигал в дрезденских музыкальных кругах своего любимого первенца — Вильгельма Фридемана. Последнее принесло плоды. В июне 1733 года сын Баха вступил в должность органиста дрезденской церкви Святой Софии. Отец же все раздумывал, как лучше подступиться к курфюрсту на предмет получения желанного титула. Казалось бы, ничто не мешало композитору иметь успех при дрезденском дворе, если бы не одно «но». Курфюрст исповедовал католичество, хотя и состоял в браке с лютеранкой Кристианой Байрейтской.

Пока Иоганн Себастьян собирался с мыслями, Август Сильный умер. Его единственный наследник не обладал особыми талантами правителя, но искусство любил так же страстно, как отец, а может, и еще больше. Новый курфюрст Фридрих Август II с жадностью бросился пополнять коллекции дрезденских галерей и повысил музыкантам и без того роскошное жалованье.

Многие видели его продолжателем протестантских традиций, поскольку так воспитывала его мать. Однако Фридрих Август II тайно принял католичество, а при вступлении его на престол об этом уже знали все.

Историки считают: он совершил этот шаг, имея виды на польскую корону. Так когда-то уже сделал его отец.

Фридрих Август II знал польский язык. Правда, стал королем Польши он не сразу — в 1734 году — и при большом противодействии части польской шляхты, поддерживаемой Францией. Фридриха Августа продвигали на польский престол Саксония, Австрия и Россия. Последнюю представлял в Дрездене небезызвестный Кейзерлинг, и это давало Баху определенные надежды, несмотря на разность вероисповедания.

Композитор решил написать для саксонского правителя мессу. Те, кто называет Баха карьеристом, любят вспоминать этот факт. Как и службу у кальвиниста Леопольда Ангальт-Кетенского. Дескать, угождал «и вашим, и нашим», лишь бы добиться очередных благ.

Но ведь не слишком уж хорошо обстояли у Иоганна Себастьяна дела с карьерой для таких выводов. В этой области он сильно уступал Телеману и многим другим своим современникам.

А «взятка» за желаемый титул оказалась шедевром. Одной из

недосягаемых вершин западноевропейской музыкальной мысли, наравне со «Страстями по Матфею». При этом композитору удалось совместить эмоциональные строи обеих конфессий. Величественную «вселенскую» объективность католичества с ослепительно-торжественными хорами и характерную баховскую драматичность.

О какой продажности может идти речь, если Бах верил и жил не в рамках конфессий, а в Слове Божьем, исходящем из Священного Писания? Все свое мастерство музыкального теолога он вложил в раскрытие смысла одной из главных христианских молитв — Символа Веры.

Наверное, трудно найти текст, более не подходящий на написания музыки, чем «Верую». Длинные предложения, лишенные певучести, изобилующие многочисленными грамматическими оборотами, усложняющими конструкцию. Баху удалось омузыкалить Credo на удивление мелодично и ярко. При этом он, как всегда в духовной музыке, ставил на первый план не музыкальную красоту, а смысл текста. Он не нарушил ни одной нотой звучание латыни. Не исковеркал ни одного ударения, продлил распевами самые важные смысловые акценты.

И конечно, не скупясь, использовал богатую палитру теологической звукописи риторических фигур.

Мистические музыкальные символы встречаются на протяжении всей Высокой Мессы — так называют это сочинение. Скажем об одном из них — образе небесного духа в хоре «Et incarnatus» («И воплотился»). Вздохи скрипок — непрестанные и невесомые — колышутся и не могут найти покоя. Будто запоздавшая осенняя бабочка сиротливо порхает, не решаясь опуститься на холодную, лишенную цветов землю. Но на словах «Et homo factus est» («И стал человеком») прекрасная мелодия послушно опускается во тьму нижних регистров. И уже совсем в басу будто из-под земли мы слышим отзвук первоначального мотива, напоминающий о страданиях и унижениях Божьего Сына, принявшего человеческую плоть.

* * *

Композитор работал над Мессой в течение пяти лет. А окончательную редакцию закончил уже за год до смерти. Ему так и не довелось услышать исполнение этого шедевра.

Впервые Месса прозвучала целиком спустя почти сто лет после создания, в 1837 году в Берлине.

Фридриху Августу II Бах послал только две первые части

этого грандиозного сочинения. Ноты были оформлены как приложение к прошению о пожаловании титула. Сам документ сохранился.

«В глубочайшей преданности приношу Вашему королевскому высочеству настоящий скромный труд [плод] тех знаний, коих я достиг в музыке, и всеподданнейше прошу соблаговолить воззреть на оный милостивейшими глазами — не сообразно сей заурядной композиции, а сообразно всему миру известному милосердию Вашему и взять меня под Ваше могущественнейшее покровительство. Я [уже] несколько лет — и по сей день — имею [в своем ведении] руководство музыкой при обеих главных церквах Лейпцига, но при сем вынужден незаслуженно терпеть разные обиды, а иной раз и уменьшение сопряженных с моей должностью акциденций, чего, однако, могло бы вовсе и не быть, если бы Ваше королевское высочество оказали мне милость и пожаловали бы [мне] звание от Вашей придворной капеллы, отдав по сему поводу кому следует высокое распоряжение касательно издания [соответствующего] декрета. Такое милостивейшее удовлетворение моей смиреннейшей просьбы обяжет меня к бесконечному почитанию, и я в подобающем послушании изъявляю готовность всякий раз по всемилостивейшему требованию Вашего королевского высочества доказывать свое неустанное усердие сочинением церковной, равно как и оркестровой, музыки и посвятить все свои силы служению Вам, в непрестанной преданности пребывая Вашего королевского высочества всеподданнейше-послушнейшим рабом.

Иоганн Себастьян Бах. Дрезден, 27. VII. 1733 г.».

Кстати, «католический» шедевр вряд ли уж так помог своему создателю. Подаренные курфюрсту ноты тщательно изучали исследователи и не нашли на них никаких следов, говорящих об использовании. Да и желанный титул Бах получил только через три года после прошения, в 1736 году. До тех пор он неоднократно доказывал свою преданность курфюрсту, исполняя свои кантаты на различных торжествах в честь последнего. Баховская музыка украшала именины курфюрста, коронацию его как короля Польского и годовщину этой коронации. Осенью 1736 года Иоганн Себастьян поздравил правителя с днем рождения очередной кантатой, написав адресату изысканный дифирамб:

Тысячи несчастий, горе,
Ужасы, тревоги, скорую смерть,
Народы, покоряющие страну,
Заботу и еще большую нужду, —
Все это испытывают другие страны,

В нашей же стране благословенный год![31]

Месяцем позже Бах наконец официально стал курфюрстско-саксонским придворным композитором.

На радостях, а также в желании показать свое служебное рвение, композитор послал курфюрсту целых четыре «мессы» — так почему-то он сам называл сочинения из двух первых частей: Kyrie eleison и Gloria. Обычная структура музыкального произведения, называемого мессой (в отличие от богослужения), имеет пять частей: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus и Agnus Dei.

Видимо, Бах очень торопился, создавая эти сочинения. По большому счету, он даже не создал их, а перекроил из более ранних кантат, как поступал довольно часто. А. Швейцер, подробно анализировавший эти мессы, упрекает автора не только в «перелицовывании» прежних сочинений, но и в некачественности проделанной работы по замене слов. Хотя сама музыка претензий исследователя не вызвала.

«Переделки поверхностны и частью просто бессмысленны… — пишет Швейцер, — он не задумываясь подставляет радостный текст “Gloria” под мрачную музыку первого хора кантаты “Alles nur nach Gottes Willen”… Очень часто он не обращает внимания на соответствие декламации и смысла слов».

Весьма нехарактерно для Баха, трепетно относившегося к тексту и скрупулезно переводившего его на язык музыки. Скорее всего, композитор действительно стремился как можно скорее выразить благодарность за выполненную просьбу. Ведь он очень нуждался в этом титуле для поддержки своего положения в Лейпциге, а ждать пришлось долго — более трех лет.

Такую проволочку можно объяснить занятостью курфюрста государственными делами. Как раз в те годы с 1733-го по 1735-й, велась Война за польское наследство. Это было весьма крупное столкновение. Помимо Саксонии в нем участвовали с одной стороны Россия и Австрия, а с другой — Франция, Испания и Сардинское королевство. Может быть, у курфюрста вызывало ревность наличие титула придворного капельмейстера Саксен-Вейсенфельского.

Но гораздо более вероятна иная причина. Карьера деятеля искусства в любое время сильно зависит от пиара, в том числе от «правильных» отзывов известных журналистов и критиков. В эпоху барокко музыкальная критика в Германии уже сложилась. И как же относились к Баху наиболее уважаемые «акулы пера»?

Глава четырнадцатая. КРИТИКИ И ЗАЩИТНИКИ

К сожалению, с «пиаром» нашему герою крайне не повезло. Два самых крупных тогдашних музыковеда не способствовали признанию его композиторского таланта. Скорее наоборот, они изрядно подпортили Иоганну Себастьяну репутацию сочинителя музыки своими выступлениями в печати.

Оба имени уже упоминались на этих страницах — Иоганн Маттезон и Иоганн Адольф Шейбе.

Первый, будучи на несколько лет старше Баха, считал нашего героя композитором, подающим надежды, но нуждающимся в совершенствовании. В некоторых статьях Маттезон указывает на неудачное расположение текстов в баховских юношеских кантатах. В целом же поначалу он относился к Баху достаточно благожелательно, выказывая готовность продвигать «восходящую звезду», которой тогда уже стукнуло тридцать. Дело случилось в 1717 году. Критик и лексикограф просил тогда композитора прислать биографические данные для задуманной книги о музыкантах. Бах не счел проект интересным и ничего не прислал.

Позднее Иоганн Себастьян, поняв необходимость дружбы с критиками, пытался снискать расположение музыкального журналиста, но ничего не вышло. Самолюбивый Маттезон не простил ему былой невнимательности и отныне упоминал композитора только в снисходительно-сочувственном холодном тоне.

Другой известный музыкальный писатель Иоганн Адольф Шейбе и вовсе имел зуб на нашего героя. Принадлежавший совсем к другому поколению (на двадцать три года моложе Иоганна Себастьяна), он был сыном органного мастера Иоганна Шейбе, с которым Бах поддерживал приятельские отношения. Когда в 1727 году Шейбе-младший боролся за место органиста Томаскирхе с Тернером, кантор Томасшуле отдал свой решающий голос Тернеру, хотя и конфликтовал с ним в то время из-за должности университетского музикдиректора. Выбирая между сыном приятеля и почти врагом, он предпочел последнего из-за его более высокого профессионального уровня. Шейбе же страшно обиделся.

В своих критических статьях он старался быть объективным, даже называл Баха «великим человеком», пел дифирамбы его виртуозности. Вот только почему-то похвалы не искупали негативного впечатления, возникающего после прочтения.

«…с трудом представляешь, как он может так удивительно проворно сплетать и раздвигать свои пальцы и ноги (речь идет об игре на органе. — А. В.), при этом делать большие скачки без единого фальшивого звука… Так, как он судит по собственным пальцам, то его произведения вообще неисполнимы…

Этот великий муж стал бы гордостью всей нации, если бы был более приятным в обхождении и если бы напыщенная и запутанная сущность его произведений не лишила бы их естественности… в музыке он представляет собою то, чем господин Лоэнштейн (малозначительный поэт. — А. В.) был в поэзии. Достойны удивления их тяжеловесная работа и весьма большие усилия; однако они тщетны, ибо неразумны».

Шейбе писал так не из мести, хотя, возможно, конфликт усугубил тон его статей. Главное состоит в следующем: критик смотрел далеко в будущее, предвосхищая оперы Вагнера. Разумеется, Бах, работающий в эстетике барокко, представлялся ему возмутительным ретроградом, отказывающимся от борьбы за «искусство будущего».

Иоганн Себастьян сильно расстроился, прочитав статью, и попросил своего друга, профессионального ритора Бирнбаума, написать и опубликовать достойный ответ обидчику. Тот охотно взялся, но Баху снова не повезло: Бирнбаум как публицист сильно проигрывал Шейбе. К тому же он почему-то побоялся подписываться. В результате появилась довольно слабая и неубедительная, да еще к тому же анонимная книжица о достоинствах композитора. Иоганн Себастьян раздарил экземпляры всем друзьям и знакомым. Он устал от нападок и по-детски радовался любому слову поддержки.

Однако брошюра сыграла против него. Шейбе тут же ответил, обнажив перед читателями вопиющий музыкальный дилетантизм Бирнбаума. Ритор и не должен обладать профессионализмом в музыке. Очевидно, Бах, слишком уважая риторику, попросил о помощи не того человека.

Разошедшийся критик сочинил письмо, якобы от имени Баха, написанное великолепным слогом. В этом несуществующем письме использовались подлинные слова Иоганна Себастьяна, говорившиеся в дружеской обстановке отцу музыкального журналиста. Например, такая сентенция: «Я всегда был того мнения, что музыканту достаточно заниматься своим искусством, а не сочинением толстых книг и не тратить время на чтение ученых и философских исследований».

При этом подчеркивалось: сам Бах автору письма ответить не в состоянии в виду своей необразованности.

Шейбе имел превосходный полемический талант. Живи в

наше время, наверняка он мелькал бы на экранах в качестве популярного телеведущего.

Несомненно, он перегнул палку, даже в глазах своих единомышленников.

Задетый за живое ритор Бирнбаум и вовсе ринулся на защиту композитора и написал — уже под своим именем — достаточно убедительную работу о баховской эстетике, на которую «злой» критик не нашел возражений.

А ректор Томасшуле и веймарский друг Баха Геснер поддержал композитора в печати совсем оригинальным образом. Он упомянул его в предисловии к новому изданию труда Марка Фабия Квинтилиана «Institutions oratoriae» («Об образовании оратора»), по которому учились все, занимающиеся ораторским искусством. Да не просто упомянул, а пропел ему целый поэтический дифирамб, обращенный к Фабию, римскому писателю, восторгавшемуся искусству кифаристов, одновременно певших, игравших и отбивавших такт: «Все это, Фабий, ты счел бы незначительным, если бы ты мог восстать из мертвых и увидеть Баха, как он обеими руками и всеми пальцами играет на клавире, содержащем в себе звуки многих цитр, или на инструменте инструментов, которого неисчислимые струны воодушевлены рычагами; как он здесь обеими руками поспешает, там проворными ногами, и один воспроизводит множество различных, но подходящих друг другу звуков, если бы ты видел его, когда он не только следит за всеми мелодиями, но и, окруженный тридцатью или сорока музыкантами, удерживает в порядке — одного кивком, другого выстукиванием такта, третьего угрожающим пальцем и, выполняя самую трудную задачу среди громчайшего звучания всех участников, немедленно замечает, где и когда что-нибудь нестройно, всех удерживает, повсюду предупреждает; как он ритмом до мозга костей пропитан, как он воспринимает острым слухом все гармонии»

Представим подобное восхваление какого-либо музыканта, предваряющее современный школьный учебник, например по математике. Наверняка оно вызвало бы неоднозначные чувства. От удивления своей неуместностью до подозрения писавшего в продажности.

В XVIII веке музыка еще занимала место, гораздо более близкое к науке, нежели сейчас. Поэтому, несмотря на свою странность, дифирамб сыграл положительную роль в деле защиты Баха от злых критиков.

Произошло это только в 1738 году. В начале же 1730-х многие знали Иоганна Себастьяна как неприятного в общении автора тяжеловесной музыки.

Отзвуки этой «славы» дошли и до курфюрста, возможно, потому он и раздумывал так долго. Но вовсе отказаться от услуг композитора ему не хотелось. Во-первых, ему нравились баховские кантаты. А во-вторых, Баха высоко ценил Кейзерлинг, имевший репутацию человека, безупречно разбирающего в искусстве.

Вполне естественно, композитору хотелось отблагодарить своего покровителя каким-нибудь сочинением.

Вероятно, они виделись достаточно часто и не только в Дрездене. Кейзерлинг часто бывал в Лейпциге и брал с собою личного клавесиниста — такая должность имелась в штате графа. Сия важная птица имела чуть более десяти лет от роду и носила имя, до сих пор вспоминаемое любителями музыки, — Иоганн Готфрид Гольдберг. Кейзерлинг нашел этого вундеркинда в Данциге, привез в Дрезден и отдал в обучение Вильгельму Фридеману Баху. Мальчик не разочаровал графа. Он научился великолепно играть на клавесине, а кроме того — сочинял кантаты, очень похожие по стилю на произведения Баха-отца — скорее всего, тот тоже давал уроки начинающему автору. Творческий потенциал, заключенный в этих сочинениях, обещал Гольдбергу большое будущее, но музыкант умер от туберкулеза в двадцать девять лет.

История, связывающая его с Иоганном Себастьяном, очень известна, но не подтверждена никакими документами. Поэтому многие исследователи считают ее байкой, хотя она описана Форкелем, первым и уважаемым биографом Баха. Причем делал он это со слов сыновей Баха, являющихся непосредственными свидетелями.

Итак, Кейзерлинг, патрон юного Гольдберга, имел слабое здоровье. Часто очередное недомогание лишало его сна. Тогда он посылал за своим музыкантом, которого специально поселил в соседней комнате, и приказывал ему играть. Красивые звуки отвлекали графа от страданий.

Кайзерлинг любил музыку Баха, а тот, в свою очередь, испытывал к своему покровителю благодарные чувства. Нет ничего удивительного в том, что русский дипломат однажды попросил композитора написать какое-нибудь бодрое сочинение для клавесина, дабы расширить ночной репертуар домашнего вундеркинда, скрашивающего музыкой ночные мучения своего хозяина.

У Баха получилось тридцать пьес, представляющих вариации на одну тему. Больше в композиторском наследии этот жанр не встречается, поскольку Иоганну Себастьяну казалось скучным создавать много композиций на одну и ту же основу. Наверное,

работая, он постоянно думал только об ужасных ночах графа и о том, как заставить его забыть о болезни. Других тем как бы не существовало.

Граф пришел в восторг от сочинения и преподнес автору золотой кубок, полный денег. Судя по всему, этот гонорар превосходил все, полученное когда-либо Бахом, даже королевский перстень. Но Кейзерлинг не проиграл. Шедевры не имеют цены, они как подарочные купоны на частичку бессмертия.

Дипломат понимал это, в отличие от многих других современников Баха, даже считающих себя музыкальными теоретиками. Он называл цикл «своими вариациями», но даже и не подумал претендовать на права или пытаться ограничить распространение этой прекрасной музыки.

По словам Форкеля, «он никак не мог ими насладиться, и долго еще, как только у него начиналась бессонница, он, бывало, говорил: “Любезный Гольдберг, сыграй-ка мне какую-нибудь из моих вариаций”».

Иоганн Себастьян издал «Die Goldberg-Variationen», как часть «Klavierubung» («Клавирных упражнений»).

Обратимся еще раз к Форкелю, чтобы понять, как воспринимали «Klavierubung» профессиональные музыканты: «Тот, кто был в состоянии как следует разучить пьесы из этого сборника, мог тем самым добиться успеха в жизни; да и в наше время молодой музыкант может снискать себе с их помощью почет и уважение — настолько они великолепны, благозвучны, выразительны и вечно новы».

Сегодня «Вариации» ценят не только профессионалы. Они часто звучат в концертах. Есть упоминание об этом сочинении в нашумевшем когда-то романе Джона Фаулза «Коллекционер»: «Ох эта музыка. Вариации Гольдберга. Там есть одна мелодия, в самом конце, в очень медленном темпе, очень простая и печальная, но такая щемяще прекрасная — невозможно передать ни словом, ни рисунком, ничем иным, только самой музыкой…»

Глава пятнадцатая. МНОГОДЕТНЫЙ ПАПАША И ЕГО БЛУДНЫЕ СЫНОВЬЯ

«Die Goldberg-Variationen» («Вариации Гольдберга») вышли в печать в 1741 году. Годом позднее у Баха родился последний ребенок — дочь Регина Сусанна, прожившая жизнь долгую и тяжелую. Только на склоне лет эта несчастная женщина из прославленного музыкантского рода получила поддержку от цеховых собратьев, правда, принадлежали добросердечные музыканты совсем к другому поколению. Одним из главных инициаторов сбора средств для младшей дочери великого Баха, живущей в нищете, стал не кто иной, как Бетховен.

Самый же младший из баховских сыновей, Иоганн Кристиан, родившийся годом позже «Кофейной кантаты» в 1735 году, наоборот, получал от судьбы сплошные подарки. Ему было суждено стать востребованным композитором, многократно превзойдя своего отца по прижизненной известности. Его называли властителем дум музыкальной Европы, он считался модным композитором и педагогом, у которого хотели учиться все от профессиональных музыкантов до принцев и королей. Именно он оказал огромное влияние на юного Моцарта. Своего отца Иоганн Кристиан называл alte Perücke («старый парик»), по-видимому, не особенно ценя его сочинения.

…Возвышенный гений и — многодетная семья. Как трудно представить себе эти две плоскости бытия! Уже говорилось о «героической» Анне Магдалене. Но как взаимодействовал с детьми сам Иоганн Себастьян помимо обучения их игре на музыкальных инструментах? Что делал для семьи помимо зарабатывания средств к существованию? Разделял ли с домашними их чувства или оставлял их за дверью «творильни»?

Он всегда находился в самой гуще семейных событий, переживая и радости, и горести. А последние посещали дом Бахов часто. Дети умирали. Кто в младенчестве, кто — прожив несколько лет. Из тринадцати, рожденных Анной Магдаленой, выжило, как уже говорилось, только шестеро.

Остальная орава требовала постоянного внимания. Не справляясь со все увеличивающимся количеством детей и нот, композитор позвал на помощь одного из своих родственников — Иоганна Элиаса Баха. Этот человек надолго поселился в доме кантора, став не только воспитателем и домашним учителем, но и секретарем главы семьи. Но, разумеется, не смог полностью

освободить Иоганна Себастьяна от гнета забот.

Кроме обычных проблем, характерных для многодетной семьи, существовала еще одна — слабоумный Готфрид. Современные социологи и педагоги знают, как плохо влияет наличие ребенка-инвалида на других детей. Им достается меньше внимания, они хуже учатся и чаще болеют из-за недосмотра родителей. В наше время после рождения такого ребенка муж часто вообще оставляет жену, не приняв безысходности.

В XVIII веке семьи были не в пример крепче, но коррекционной педагогики еще не существовало. Только в конце XVIII века начал работать первый немецкий сурдопедагог С. Гейнике. В то время даже глухонемые дети считались необучаемыми. Гейнике, с целью убеждения противников, даже устроил публичные испытания для своих учеников. Результаты оказались впечатляющи, обученных детей допустили к Конфирмации — явление для тех времен беспрецедентное.

Слабоумными же детьми занялись гораздо позднее, да и то поначалу их только собирали в приюты, не стараясь обучать. Им отказывали в возможности достичь приемлемого уровня развития. Педагоги не рекомендовали вкладывать в больную душу ребенка больше того, на что он способен. Только в 1857 году пастор Диссельхоф опубликовал страстную и сострадательную книгу «Современное положение кретинов, слепых и идиотов в христианском мире», которая заставила общество несколько пересмотреть взгляды на эту проблему.

Вполне возможно, талантливый современный коррекционный педагог смог бы помочь Готфриду. Не мог же тот оказаться совсем безнадежным, научившись гениально играть на клавире! Но как до изобретения пенициллина врачи не смогли спасти раненого на дуэли Пушкина, так и «великий гений», таящийся в душе Готфрида Баха, остался неразвитым.

Наверняка Иоганн Себастьян потратил много сил, занимаясь и с этим сыном и остальными, более обычными. Композитор не относился к отцам, только обеспечивающим семью и не участвующим в воспитании детей лично. Он вникал в их школьные и музыкальные успехи, а когда они вырастали — устраивал их на работу, пуская в ход все свое влияние в музыкальном мире.

Но более, чем хороших профессионалов, он желал вырастить из них достойных людей. Такое желание неудивительно для любого родителя. Бахи же славились своей порядочностью, а Иоганн Себастьян ценил это качество особенно. И надо же было случиться! Именно ему судьба послала беспутных сыновей.

Про Вильгельма Фридемана на этих страницах уже

говорилось. Его безработные скитания, пьянство и присваивание отцовских рукописей Иоганн Себастьян, к своему счастью, не застал. Но был у Баха еще один сын, неоднократно заставлявший обливаться кровью отцовское сердце.

Иоганн Готфрид Бернгард (1715–1739), младший из выживших детей Марии Барбары, поначалу отца только радовал. Он смог окончить Томасшуле экстерном. С юных лет мастерски играл на органе и даже обращал на себя внимание свежими музыкальными мыслями в импровизациях. Согласитесь, отличиться музыкальностью среди Бахов непросто. Правда, характер он имел совсем не баховский. Не было в нем ни домовитости, ни прилежания, ни даже фамильной любви к постоянному музицированию. Музыку он, конечно, любил, но больше, по-видимому, предпочитал веселые компании. Поэтому, когда Иоганну Готфриду Бернгарду исполнилось двадцать лет, он покинул отчий дом с радостью.

Следует отметить: работу ему нашел не кто иной, как отец. Вакансия органиста образовалась в Мюльхаузене, где когда- то, окруженный почетом, работал сам Иоганн Себастьян. К сыну его тоже отнеслись с большим вниманием и приняли на службу в июне 1735 года. С чувством исполненного долга родитель вернулся к своим делам, но великовозрастное дитя не ужилось в Мюльхаузене. Осенью 1736 года до Баха дошло невероятное и пренеприятное известие: его сын бросил службу и скрылся в неизвестном направлении. Вскоре выяснилось еще одно обстоятельство: перед своим исчезновением он наделал немало долгов.

Отец уже отчаялся увидеть снова непутевого отпрыска, как тот объявился сам. Вероятно, у него закончились деньги. Можно только представить себе, как страдал Иоганн Себастьян, отличавшийся кристальной честностью и умевший к тому же считать каждую копеечку.

Но он смог побороть в себе обиду и снова взялся трудоустроить шалопая органистом в другом небольшом городке — Зангерхаузене.

На этот раз Бах даже поселил его у своего знакомого — уважаемого купца Иоганна Фридриха Клемма. Иоганн Себастьян надеялся, что сын окажется под присмотром. Да и с голоду не пропадет… в самом крайнем случае.

Любопытно, в письме к купцу Бах не называет сына, именуя его неким «близким лицом». Возможно, из боязни дурной славы, которая уже могла пойти за непутевым молодым человеком.

В Зангерхаузене Иоганн Готфрид Бернгард действовал по уже известному сценарию. Проработал около года и также сбежал,

наделав долгов.

Некоторая часть из выяснения отношений между купцом Клеммом и Бахом дошла до нас.

Рискнем привести здесь одно из писем Баха целиком. В нем достаточно ярко вырисовывается зримый земной облик нашего героя — добропорядочного бюргера, дорожащего своей репутацией, и любящего отца.

Письмо написано 24 мая 1738 года:

«Милостивый государь и многоуважаемый господин Клемм! Надеюсь, что Вы не сочтете за обиду и извините меня за то, что по причине моего отсутствия я не смог раньше ответить на Ваше любезное письмо, — всего лишь два дня назад я вернулся домой из Дрездена. Какой боли и мучений мне стоило написать этот ответ, Вы, милостивый государь, легко можете себе представить, ибо Вы тоже являетесь любящим и заботливым отцом своих милых детей. Моего (к сожалению, неудавшегося) сына я не видел с тех пор, как он имел честь воспользоваться Вашим любезным гостеприимством. Вам небезызвестно и то, что тогда я полностью уплатил не только за питание моего сына, но и мюльхаузенский вексель. Больше того, я оставил еще несколько дукатов на прочие его расходы в надежде, что он начнет новую жизнь. Однако теперь, к величайшему моему ужасу, я опять слышу, что он снова делает долги на каждом шагу, продолжая свой прежний образ жизни; более того, он исчез и до сегодняшнего дня даже не известил меня о своем местонахождении. Что я могу еще сказать или сделать? Так как никакие внушения и даже самая участливая забота и поддержка здесь не помогут, мне остается только терпеливо нести свой крест и вверить свое недостойное дитя божьей милости, надеясь, что небо однажды услышит мои жалобы и молитвы, что исполнится святая воля и мой сын поймет, что только божье милосердие способно наставить его на праведный путь. Так как Ваша милость заверила меня в том, что никто не винит меня в плохом поведении моего ребенка и все убеждены в том, что я добрый отец, принимающий близко к сердцу судьбу своих детей и старающийся всеми силами способствовать их благополучию, я осмелюсь снова направить к Вам своего сына, при наличии у Вас свободного места, в надежде, что цивилизованный образ жизни в Зангерхаузене и высокопоставленные доброжелатели поощрят его к лучшему поведению, за что я снова чувствую себя обязанным высказать благодарность; Ваша милость, не сомневаюсь, отсрочит изменение, о котором Вы меня предупреждали, до тех пор, пока мы не узнаем, где находится мой сын (всеведущий Бог свидетель, что я не видел его с прошлого года), чтобы знать о его

дальнейших намерениях. Остепенится ли он и изменит ли свой образ жизни? Или он хотел бы попытать счастья в другом месте? Я не хотел бы, чтобы милостивый господин советник и в дальнейшем затруднял себя им, я хочу только просить еще о некотором терпении, пока он снова появится или пока мы каким-либо другим путем узнаем о том, куда его занесла судьба. Ко мне приходят всякие кредиторы, но без устного или письменного признания этих долгов моим сыном я не могу заплатить им (на это я имею полное право), но покорнейше прошу Вашу милость, будьте столь любезны и добудьте точные сведения о его местонахождении, ибо, только располагая точными сведениями о нем, я могу решиться смягчить окаменевшее сердце, склонить его к благоразумию. Так как до сих пор он имел счастье жить у Вашей милости, прошу Вас, будьте любезны сообщить мне, взял ли он с собой свои немногие вещи или кое-что осталось после него? В ожидании скорого ответа желаю Вам более счастливого отпуска, чем тот, что ожидает меня, остаюсь к услугам Вашей глубокоуважаемой супруги Вашей милости преданнейший слуга».

Иоганн Готфрид Бернгард продолжал доставлять отцу горе и позор. Свои побеги он объяснял желанием учиться в университете. Только концы в его рассказах не сходились с концами, а кредиторы продолжали приходить к отцу.

Нам уже никогда не узнать настоящих причин недостойного поведения младшего сына Марии Барбары. Вероятно, он просто требовал отцовского внимания таким неконструктивным способом. Ведь из всех сыновей Иоганн Себастьян подчеркнуто выделял Фридемана как своего любимца. К старательному Филиппу Эммануэлю он относился порой пренебрежительно. Правда, самую ценную часть наследства — три дорогих клавесина — он завещал самому младшему сыну — Иоганну Кристиану, чем сильно обидел обоих старших[32].

Кстати, друг к другу они тоже относились не слишком хорошо, известны их взаимные язвительные отзывы.

Стремясь вырастить прекрасных музыкантов и достойных людей, Иоганн Себастьян упустил нечто очень важное. Он не приучил своих детей дружить. При повышенной общительности рода Бахов детям нашего героя не приходило в голову встречаться «просто так».

В случае с Иоганном Готфридом Бернгардом тоже могли сыграть роль какие-нибудь забытые детские обиды. Может быть, повзрослев, он смог бы отнестись к ним по-другому, но судьба не дала ему такой возможности. Он скоропостижно скончался в возрасте двадцати четырех лет, избавив отца от стыда перед

людьми, но не от внутренней боли.

К счастью, Бах видел от своих детей не только зло. Ему довелось и гордиться сыновьями и даже получать с их помощью заказы на музыку.

Глава шестнадцатая. О ВОЙНАХ, КАНАРЕЙКАХ И СОВЕРШЕННОМ ИСКУССТВЕ

Сердце мое полно музыки и песни.
О Лейпциг, славу твою я пою уже давно!
Потому что я нашел здесь дом, и, клянусь небом,
Что и покой в конце моей жизни
Небо уготовит мне здесь.

Как удивили одного из баховских биографов, Ф. Шпитту, эти строки, вышедшие из-под пера кантора Томасшуле! Бах, по словам Шпитты, «доходит до того, что в самой персональной форме и в самых преувеличенных выражениях возносит хвалу Лейпцигу и городскому муниципалитету, который доставил ему столько неприятностей».

Действительно, нигде композитор не испытал столько горьких разочарований, как в Лейпциге. Но никакой другой город не стал колыбелью для стольких шедевров.

Впрочем, упрямая и непримиримая борьба за «музыкальное совершенство» принесла бы композитору недоброжелателей в любом городе мира. Только в последние годы жизни Иоганн Себастьян смог относиться к «странному» начальству спокойнее. Еще следует отметить передышку в череде конфликтов с момента жалобного письма Эрдману до 1736 года. Большую часть этого времени пост ректора занимал Геснер. Но преданный поклонник Баха не задержался в Лейпциге надолго, его сменил новый ректор Эрнести, однофамилец предшественника Геснера. Он был на двадцать два года моложе Иоганна Себастьяна.

Поначалу отношения кантора с Эрнести-младшим складывались более чем хорошо. Он дважды стал крестным отцом детей Баха — в 1733 и 1735 годах. Но уже на третий год его ректорства случилась досадная неприятность.

Ректор с позором изгнал из школы за жестокое отношение к младшим Generalpräfekt'a (генерального старосту хора) и назначил на его место другого ученика по фамилии Краузе. Де-факто право такового назначения принадлежало кантору, ведь этот человек являлся его прямым заместителем. Может быть, поступок ректора задел бы Баха не так сильно, учитывая его доброжелательное отношение к Эрнести. Но генеральный староста оказался совершенно непригодным к музыкальной

работе. Тогда кантор самолично, без согласования с ректором, поменял хорового Generalpräfekt'a. Эрнести не остался в долгу и запретил ученикам под угрозой отчисления запевать по знаку дирижера, назначенного Бахом.

В результате чуть было не сорвалось богослужение. Ученики боялись петь, пока Бах не призвал на помощь бывшего воспитанника школы. Можно только представить, как эта ситуация задела Иоганна Себастьяна, только недавно получившего титул придворного композитора курфюрста и почувствовавшего уважение к своей персоне.

Вне себя от ярости, он прибегнул к уже забытому средству. Написал в манистрат жалобу на Эрнести, который «…в высшей степени оскорбил меня в моей должности, попытавшись ослабить и даже свести на нет весь авторитет, коим я, безусловно, должен обладать перед лицом учеников… а ведь оные безответственные его действия — если таковые будут продолжаться — чреваты расстройством богослужения и величайшим упадком церковной музыки…» Эрнести, не оставшись в долгу, обвинил кантора в недобросоветности.

По словам И.Ф. Келера, написавшего «Записки из истории лейпцигской школы»: «… между Бахом и Эрнести произошел раздор, и с тех пор они стали врагами. Бах исполнился ненавистью к тем ученикам, которые всецело отдавались гуманитарным наукам, занимаясь музыкой лишь как побочным делом; Эрнести же стал врагом музыки. Заметив, что кто-либо из учеников упражняется на инструменте, он говорил: "Вы что же, собираетесь пиликать в трактире?"»

Как заманчиво современным любителям музыки рассудить этот спор в пользу Иоганна Себастьяна! Ох уж этот приземленный чиновник, ничего не понимающий в культуре!

Как раз в культуре Эрнести понимал. Являясь гуманистом-просветителем, он думал о будущем для учеников Томасшуле гораздо больше своих предшественников. Слишком часто мальчики с красивыми голосами, увлекаясь пением в хоре, упускали время и не получали должного образования. Потом, когда голоса ломались, ученики оказывались «у разбитого корыта» — ведь их музыкальное образование тоже ограничивалось одним пением.

Получается, в этом вопросе Бах выступал эгоистом, думающим не о людях, а о хорошо звучащем хоре. Весьма согласуется с его аудиальностью.

Борьба с ректором зашла очень далеко. Бедным ученикам грозила публичная порка, если они вздумают слушаться указаний кантора. Иоганн Себастьян, со своей стороны, требовал у магистрата и консистории запретить ректору вмешиваться в его

дела, а заодно избавить кантора от новых «странных школьных порядков».

Как раз в это время шла уже упомянутая «информационная война» против Баха. Кстати, некоторые исследователи объясняют публицистический кураж Шейбе вовсе не местью, а более крупной интригой. По мнению М. Друскина, перо музыкального журналиста мог оплачивать сам Эрнести.

Иоганн Себастьян с головой погрузился в изучение колких статей в свой адрес. Целыми днями обдумывал варианты ответов, не оставлял в покое ритора Бирнбаума, требуя публиковать эти ответы. Эта малоприятная деятельность поглотила композитора целиком. Он даже временно перестал руководить Collegium Musicum.

Завершило «вторую лейпцигскую» войну снова вмешательство Дрездена. Обидчикам предписали оставить в покое «нашего придворного композитора». После этого конфликт сам собою иссяк, а Бах, получив поддержку и подтверждение своего титула, постепенно и вовсе забросил школьные дела. В 1740 году в Томасшуле пригласили преподавателя теории музыки, поскольку кантор перестал являться на занятия. При этом замечаний ему больше делать не осмеливались. Спустили на тормозах даже неявку на обязательное и торжественное мероприятие — введение в должность нового проректора. В рядовых богослужениях композитор тоже участвовал все реже, сваливая эту обязанность на помощников.

Хотелось бы написать: освободившись от рутины, он целиком отдался творчеству, но это не так. С началом 1740-х Бах сочинял все реже. На церковных праздниках и городских торжествах исполнялись его старые кантаты. Даже к служебному рвению во славу своего защитника-курфюрста он заметно поостыл и уже не посылал нот к каждому придворному событию, как бывало в 30-х годах. Последнее сочинение для Фридриха Августа II появилось в 1742 году.

В то же время Иоганн Себастьян охотно давал органные концерты и ездил на экспертизы инструментов.

Явная смена акцентов имела под собой несколько причин. Шум, поднятый в печати, поставил под сомнение его композиторское мастерство. Защита курфюрста положила конец распрям, но не могла улучшить репутацию Баха-композитора в музыкальном мире. Возможно, осадок, оставшийся от этой истории, не давал ему сочинять с прежним вдохновением. Например, С. Рахманинов после провала своей Первой симфонии не сочинял три года и, по собственному замечанию, «…был подобен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое

время отнялись и голова и руки…»[33].

Те, кто считает Баха карьеристом, могут принять противоположную версию: достигнув уважаемого положения в обществе и преобретя желанный придворный титул, Иоганн Себастьян утратил основную мотивацию к написанию музыки.

Имелась еще одна причина — самая простая и неумолимая. Мне она кажется наиболее существенной. Бах начал слепнуть. Он страдал близорукостью с ранних лет и, несмотря на недуг, постоянно заставлял свои глаза работать, переписывая бесконечное количество нот. С началом 40-х состояние его зрения стало критическим. Он почти перестал видеть и начал испытывать сильные головные боли при малейших попытках напряжения. Физический недуг заставил его изменить свою жизнь. Теперь уединению в «творильне» он предпочитал отдых в полутемной комнате. Оттого и забросил руководство хором — там требовалось хоть изредка заглядывать в ноты. А органные концерты и экспертизы он при желании мог проводить и с закрытыми глазами.

От тоски его спасали ученики и домашние. По словам Филиппа Эммануэля, отцовский дом «своею оживленностью напоминал голубятню». Атмосфера была теплой, хоть и суетной. Такой вывод можно сделать, почитав письма Иоганна Элиаса Баха, двоюродного брата нашего героя. Этот человек четыре года (с 1738-го по 1742-й) учился в Лейпцигском университете. Все это время он жил в доме Иоганна Себастьяна, исполняя обязанности гувернера младших сыновей.

Отношение Баха к родственнику кажется довольно неласковым. Он не только заставляет бедного студента отрабатывать жилье, но даже заключает с ним жесткий контракт, будто с чужим наемным работником. Элиас не может наняться в другое место, так как: «…согласно контракту, заключенному мною с двоюродным братом, с теперешней моей должности я мог бы уйти только в том случае, если предупредил об этом за четверть года вперед».

На самом деле студенту нравилась служба в доме двоюродного брата. Иначе бы он не просил свою сестру прислать ему с возчиком 10–12 пинт сладкого муската, «потому что мне хочется доставить хоть маленькую радость моему двоюродному брату, ведь я уже два года живу в его доме и за это время видел от него много хорошего»[34].

«Хорошее» заключалось не только в выгодных условиях и добром отношении. Иоганн Себастьян давал родственнику уроки игры на клавире, которые впоследствии помогли ему занять место кантора в своем родном городе.

Но «белым и пушистым» Бах никогда не был. Когда в 1748 году Элиас в знак благодарности и дружеской приязни прислал особенно дорогое вино, а по дороге бочонок треснул, Иоганн Себастьян подробно выписал «благодетелю» бухгалтерский расклад ситуации. Из-за марки вина пришлось заплатить пошлину — столько-то грошей, а доехало едва пять кружек. Какое безобразие! Смягчается Бах только в конце письма: мол, «жаль, что хотя бы одной капельке этого благодатного дара Божьего довелось пролиться».

В другой раз, в ответ на восторги родственника по поводу «Музыкального приношения» и просьбу прислать ноты, Бах отказывает, резонно замечая: партитура стоит денег. Есть желание иметь ее — плати талер.

Живя в доме кантора, Элиас старался угодить и Анне Магдалене, которую называл «тетей». Из его писем мы знаем: она любила желтые гвоздики и пение желтых птиц — канареек.

Кем она была — визуалом или аудиалом, как ее муж? Скорее второе — из текста видно: она являлась тонким ценителем канареечного пения и мечтала о каком-то особенном «певуне», которого благодарный родственник пытался раздобыть для нее подешевле. Кстати, чудо-птичка принадлежала известному музыканту — галльскому кантору Гиллеру. По словам Иоганна Себастьяна, хозяин сам обучил ее искусному пению.

Помимо домашних милых радостей, стареющего композитора поддерживали успехи старших сыновей. О выходе в свет шести клавирных сонат Вильгельма Фридемана он говорил всюду с особенной гордостью. Впрочем, это могло происходить и из рекламных соображений — отец помогал сыну в распространении экземпляров.

В начале 40-х Бах распорядился о завещании. Об ухудшении здоровья никто не говорил. Просто баховский возраст — далеко за пятьдесят — считался в то время весьма преклонным. Признаками подведения жизненных итогов стало изменившееся отношение к рукописям. Сыновья отмечали, что отец боится расстаться с партитурами своих сочинений и дает для исполнения только переписанные партии. Также он всерьез занялся переработкой органных сочинений. Но это уже не относилось к упоминавшейся «перелицовке», делающейся из практических интересов.

Теперь композитор искал «окончательные» варианты. Он начал придавать большое значение публикации своей музыки, за три года до смерти вступил в «общество музыкальных наук», издававшее полифонические пьесы своих участников.

Ни к каким сочинениям Бах не подходил с такой требовательностью, как к органным. Из многочисленных прелюдий и фуг он сам опубликовал только прелюдию и фугу Esdur, помещенную в третьей части «Клавирных упражнений». Написав большую часть органных сочинений в ранние годы, он на некоторое время сделал перерыв, оставаясь активным органистом- импровизатором и экспертом в области органостроения. Но к концу жизни юношеская страсть пробудилась снова. Тогда стали появляться величественные звуковые полотна, выписанные с гораздо большей детальностью и четкостью, чем в юности. Видимо, он собирался «дотянуть» старые вещи до уровня новых, но не успел, поскольку из-за больных глаз уже не мог работать быстро, а впоследствии и вовсе поручал все помощникам. В итоге его органные сочинения дошли до нас в рукописях, из которых автографы составляют только одну треть, а две трети — копии и даже копии с копий.

Ему оставалось жить пять лет, когда спокойное размеренное существование неожиданно нарушилось Второй силезской войной. Развернувшаяся между двумя немецкоязычными государствами — Пруссией и Австрией, она к 1745 году достигла Саксонии. Побывали прусские войска и в предместьях Лейпцига, пограбив тамошних крестьян. Впрочем, больших бедствий и жертв не случилось.

Не слишком изменился и распорядок нашего героя. Во время сражений он исполнял мотет по некоей богатой вдове, умершей сто тридцать лет назад и завещавшей городу ежегодную панихиду по себе, любимой. Торжественное поминовение вдовы входило в постоянный доход кантора, принося ему пять гульденов, три из которых шло на оплату хора.

В это же время жена Филиппа Эммануэля порадовала Иоганна Себастьяна внуком.

Но все же война сильно выбила композитора из колеи. Ведь она велась в том числе против его главного и законного покровителя — курфюрста Саксонии. Может быть, неприятное чувство беззащитности перед людьми и усталость от постоянной бессмысленной борьбы за «совершенное звучание» привело Баха к созданию своего последнего шедевра — апофеоза абстрактной философии и «чистой» музыки — «Искусству фуги»[35].

В партитуре этого произведения не указано, для какого инструмента его предназначал автор, да это и не суть важно. Искусство контрапункта не нуждается в колористике, как и смысл математических формул не изменится, если написать их цветными чернилами. Основная тема «Искусства фуги» очень проста. Ее задача — не покорить слушателей мелодической

красотой, а испытать на себе все возможные варианты трансформаций. Полифонисты заставляют мелодию звучать от начала к концу и от конца к началу, являть свое зеркальное отражение и вступать с ним в диалог. В кульминации полифонической мысли в ткани порой не остается ни одной «случайной» ноты — только тема, дробящаяся и мерцающая в звуковых зеркалах…

Советский баховед С. Морозов написал об этом сочинении: «В сравнении с “Искусством фуги” даже пьесы “Хорошо темперированного клавира”, даже “Инвенции” кажутся насыщенными жизненным содержанием. Контрапункты последнего баховского цикла — торжество чисто музыкальной идеи в ее совершенном воплощении». Соотечественник Иоганна Себастьяна, композитор Пауль Хиндемит, выразился картиннее. По его словам, деятельность Баха в его полифоническом шедевре «независима от всего окружающего, как солнце от жизни, которую оно одаривает своими лучами».

Но начало создания «Искусства фуги» — не последнее событие в жизни нашего героя. Была и другая музыка. И встречи, которые, может быть, и не стали судьбоносными, но знаковыми — наверняка.

Глава семнадцатая. МУЗЫКАЛЬНЫЙ КЛЮЧ ОТ КОРОЛЕВСКОГО ЗАМКА

Как часто мы ходим по одним и тем же тропинкам, не в состоянии свернуть в сторону! Мимо по соседним дорогам проходят люди, которые могли бы преобразить нашу жизнь, но у нас нет повода познакомиться с ними. И даже если силою непредвиденных обстоятельств мы случайно попадаем в чужие миры, то часто остаемся стоять в прихожей у закрытых дверей, не имея в кармане нужного ключа.

Существует несколько универсальных ключей, открывающих, при благоприятном стечении обстоятельств, почти любые двери. Например, привлекательная внешность. Музыка тоже может стать таким ключом, но не всякая. Большинство музыкальных инструментов имеет довольно ограниченную «сферу влияния». Странно было бы увидеть балалайку в молодежной компании и даже на концерте классической музыки. Или церковный орган в ночном клубе. Или рояль на бардовском слете у костра.

Но есть один инструмент, который уместен всюду, где нужна живая музыка. Он может звучать и в филармонии под аккомпанемент оркестра, и в церкви любой христианской конфессии (кроме православия). Может участвовать в рок-музыке, джазе, самых разных концептуальных музыкальных проектах. А может непринужденно болтаться рядом с походным рюкзаком туриста, чтобы скрасить привал на лоне природы.

Разумеется, речь идет о гитаре. Во времена Баха она уже существовала, но в качестве довольно экзотического испанского инструмента, сильно окрашенного в мавританские тона. К XVIII веку мало кто помнил, что в Испанию она попала из Древнего Рима, а арабы занялись ею чуть позднее. В эпоху барокко ничто не предвещало ее будущего мирового господства.

Роль «инструмента без границ» во времена Баха исполняла лютня — инструмент полностью забытый в XIX–XX веках, а ныне вошедший в моду вместе с историческими игрищами реконструкторов.

Более половины тысячелетия — с Крестовых походов до конца эпохи барокко — на лютне в Европе играли буквально все сословия: от уличных музыкантов до монархов. Причем последние испытывали к ней особенное пристрастие. Существовала даже поговорка: «Орган — король инструментов, а лютня — инструмент королей». И Бах навряд ли познакомился бы

с Фридрихом Великим, если бы не этот всенародно любимый инструмент.

Да, кстати, ключом, открывшим дверь в музыку перед родом булочников, стала именно лютня, точнее, ее дешевая разновидность — цистра. Именно на ней любил играть самый первый Бах, занявшийся музыкой. Она считалась «легкомысленной дамой» из серьезного лютневого семейства, поскольку ее металлические струны давали звонкий, летящий, но менее «глубокий» и певучий звук, чем жильные струны «настоящей» лютни.

Интересный факт: инструмент, царствовавший в Европе на протяжении нескольких веков, пришел с арабского Востока. Его предок — аль-уд (по-арабски «дерево»). Это наиболее древний из дошедших до наших времен лютневых инструментов, упоминания о нем есть в источниках VI века. Именно от аль-уда получила название и лютня (первоначально «лауд»). В восточных национальных культурах (арабской, персидской, турецкой и др.) он используется поныне в своем первозданном виде.

Музыка имела большое значение в жизни арабских халифов, которые организовывали в своих дворцах музыкальные «мажлис ат-тараб» (от арабского «веселое собрание»). При этом из струнных использовались только щипковые. К смычковым же наблюдалось ярко выраженное негативное отношение. Их считали выражающими непристойное поведение.

Известна даже одна средневековая миниатюра, изобличающая человеческие пороки. Она изображает демона[36], играющего на кеманче (аналог европейской скрипки). Также сохранились миниатюры, изображающие скрипачей на фоне всеобщего разгула в мейхане (кабаке).

Аль-уд, наоборот, слыл инструментом благородным и совершенным. Крестоносцы, которые привезли его в качестве трофея, сделали роскошный подарок средневековым менестрелям. Но, на их европейский менталитет, он требовал усовершенствования, поскольку не имел ладов (металлических порожков на грифе). Ноты приходилось находить на ощупь и на слух, как на скрипке.

Менестрели сочли это неудобным и навязали на гриф лады из обрезков струн. Эта традиция сохраняется до сих пор, вызывая специфические неудобства. Навязанные лады периодически сползают, и лютня начинает фальшивить. Справиться с этой проблемой во время игры абсолютно невозможно.

В отличие от благородного мужественного аль-уда, лютня оказалась весьма капризной дамой — она моментально расстраивалась при любом изменении температуры или

влажности, при сотрясении, даже просто от долгой игры. Сложилась даже поговорка, что «лютнист три четверти жизни занимается настройкой лютни, остальное время играет на расстроенной». Но менестрелей это не останавливало. Да и сейчас встречаются любители, бренчащие на фальшивящих гитарах.

Несмотря на капризность, лютня одинаково хорошо подходила и для сопровождения пения, и для сольных пьес, иногда весьма непростых. К тому же она весила не в пример меньше самого маленького портативного органа. Она не могла избежать популярности и не избежала ее. Искусных исполнителей во все века появлялось немного. Зато каждый, кто был знаком с лютней и трудностями игры на ней, мог оценить игру истинного мастера. Один из самых известных лютневых композиторов эпохи Возрождения, Франческо да Милано, даже заслужил от своих почитателей титул divino — «Божественный» — еще при жизни.

Бах любил использовать лютню в ансамблях, усиливая ею группу басовых инструментов — для получения нужного баланса. Есть у него и сочинения для лютни соло. При этом неизвестно, играл ли он на этом инструменте сам. Некоторые исследователи отрицают этот факт — ведь документальных подтверждений не существует.

Однако имеется совершенно неоспоримое косвенное доказательство. Баховскую лютневую музыку активно используют современные гитаристы, но доступно это только лишь самым «продвинутым». Гораздо проще исполнить баховские лютневые сюиты на инструменте оригинала. А ведь гитара намного удобнее лютни — иначе бы она не вытеснила «инструмент королей». Значит, композитор писал с очень хорошим знанием инструмента, которое нельзя получить, не играя. Иоганн Себастьян явно относился к «капризной даме» с неменьшим пристрастием, чем иные короли.

Есть любопытная деталь в описи музыкального имущества, составленного после кончины композитора. В документе отображена точная стоимость каждого инструмента. Многочисленные скрипки и альты находятся в диапазоне от 8 до 2 талеров. А лютня стоит 21 талер — на уровне клавесина.

Могли Бах, известный своей рачительностью, приобрести такую лютню просто «для мебели»? Крайне маловероятно. Видимо, композитор играл на ней только для удовольствия, раз не зарабатывал этим занятием. Но, помня о его сверхаудиальности, можно понять, почему он не пожалел денег на «бесполезный» инструмент.

К тому же Бах, судя по всему, интересовался лютней с точки

зрения акустики. Его интересовали форма корпуса и влияние ее на окраску звука. Размышления вылились в довольно неожиданную форму — Бах придумал[37] и заказал мастеру странного зверя — лютневый клавесин. Он представлял собой гигантский грушевидный корпус — что-то вроде большой деревянной ванны или даже лодки. Внутрь помещался клавесинный механизм со струнами, сбоку приделывалась обычная клавиатура.

Вид у инструмента получился не лишенный изящества благодаря полосатому выпуклому дну. Его изготовили из выгнутых дощечек разных пород дерева, идеально пригнанных и покрытых лаком. У Баха было два таких «лютневых клавесина». Поддержки у других музыкантов идея не получила. Вполне вероятно, он и не собирался нести в мир свое изобретение. Опять-таки, исходя из аудиальных особенностей композитора, можно предположить, что ему хотелось послушать, как звучат на лютне клавирные и органные сочинения, а синтезаторов в то время еще не изобрели. Звук же у этого странного гибрида получился настолько лютневый, что вводил в заблуждение музыкантов с самым тонким слухом.

Лютня сыграла в жизни Баха гораздо более важную роль, чем музицирование для удовольствия или написание лютневых пьес. У Баха был современник по имени Сильвиус Леопольд Вайс, имевший славу лучшего лютниста своего времени. Как и Бах, он происходил из музыкальной династии и учился играть у своего отца. Вот только карьера его сложилась не в пример удачнее. Уже в двадцатилетием возрасте он давал концерты, пользующиеся большим успехом, и служил при дворе пфальцграфа Нойбургского Карла III Филиппа. Затем перебрался в Дюссельдорф к брату своего работодателя — курфюрсту Пфальца Иоганну Вильгельму. Там он получал от 1000 до 1200 талеров в год — жалованье недоступное для Баха даже в лучшие времена.

Вайс писал музыку не только для лютни, но и для других инструментов; великолепно импровизировал. К его мнению с вниманием прислушивались даже высокородные аристократы. Он сумел продвинуть в придворных кругах и устроить на службу своих близких — брата и отца. Он же рекомендовал второго сына Баха — Карла Филиппа Эммануэля — кронпринцу Фридриху (будущему королю Фридриху II Великому) в качестве придворного клавесиниста. Очевидно, у Вайса личные взаимоотношения с монархами складывались легче, чем у Баха.

При каких обстоятельствах Вайс познакомился и подружился с Карлом Филиппом Эммануэлем, неизвестно. Но уже через несколько месяцев после окончания факультета правоведения

(нереализованная мечта отца об образовании сбылась!) второй сын Баха сделался придворным музыкантом.

Именно в эти летние месяцы празднования полученного диплома и ожидания придворной службы в доме Бахов постоянно звучала лютня. Карл Филипп Эммануэль приехал в дом Баха-отца со старшим другом — Вайсом. Можно представить, сколько взаимного удовольствия получили два крупных музыканта от совместного музицирования. Под впечатлением встречи у обоих появились новые сочинения. Бах же, проводив знаменитого лютниста, тут же обратился к мастеру Захариусу Гильдебранду с просьбой построить лютневый клавесин.

Лютневая история Иоганна Себастьяна не закончилась постройкой странного чудо-инструмента. Знакомство с Вайсом стало для Баха поводом ступить на параллельную, незнакомую тропинку. Оно сыграло роль волшебного ключа, открывшего перед композитором двери замка одного из самых могущественных правителей и страстных любителей музыки.

А встреча, произошедшая в этом замке, вызвала к жизни очередной музыкальный шедевр.

Глава восемнадцатая.
ДВА КОРОЛЯ

Одна из самых известных мелодий Баха — «Шутка». Ее можно услышать не только в концертном зале, но и на рингтонах мобильных телефонов, что служит доказательством крайней популярности и актуальности.

Как ни странно, название принадлежит автору, только написано оно по-французски. Badinerie из оркестровой сюиты си-минор — так полностью звучит название этого шлягера.

История его создания вроде бы не несет в себе ничего особенного, хотя…

По мнению исследователей, большинство флейтовых произведених Бах писал в расчете на великолепного флейтиста, француза Пьера Габриэля Бюффардена. Его полюбили при саксонском дворе, курфюрст назначил ему жалованье, вдвое превышающее оклады всех остальных музыкантов. Он играл первую флейту в оркестре старого курфюрста, а затем — у его сына.

Бах познакомился с ним еще во время службы у Леопольда. И сюиту с «Шуткой» исследователи поначалу причисляли к кетенскому периоду, но постепенно пришли к другому выводу. Сейчас произведение считается написанным в 1738 году. Бюффарден еще жил и здравствовал. Ничто не мешало Баху создать для прославленного музыканта новый шедевр. Но именно в этот год на горизонте появился еще один, не менее значимый флейтист. Правда, значимость его простиралась не только в сфере искусства.

Его звали Карл-Фридрих из династии Гогенцоллернов. В истории он остался под именем Фридриха Великого, за двадцать лет создавшего из маленького германского княжества одно из сильнейших государств Европы. Этого короля почитают национальным героем Германии, наряду с Бисмарком. Почитание «старого Фрица» достигло своего апогея в гитлеровской Германии. Актеру, сыгравшему его роль в фильме «Фредерикус», «запретили играть другие роли, дабы не очернить уже созданный образ.

В музыке король ухитрился также достигнуть немалых высот. Он оставил после себя композиторское наследие, составляющее около 100 сонат и 4 симфонии, а его флейтовые сочинения входят в репертуар современных флейтистов.

Любопытно, что в юности отец едва не лишил наследства

этого гениального правителя из-за не слишком мужественного характера, чрезмерной любви к музыке и всему изящному. Кронпринц предпочитал воинской муштре игру на флейте и чтение французской литературы, к которой его приучила гувернантка — мадемуазель де Рокуль. Старый король махнул рукой на никчемного старшего сына и решил отдать престол младшему, но Фридриха в покое не оставил.

Измученный постоянными конфликтами, кронпринц бежал в Англию со своим другом лейтенантом Гансом-Германом фон Катте. Разгневанный король вернул обоих и приказал казнить за измену. Катте обезглавили под окнами камеры Фридриха, но в отношении последнего отцу не удалось исполнить свое намерение. Суд и военный совет отказались поддержать короля, также началось давление со стороны других европейских дворов. В результате опальный кронпринц получил два года ссылки, после чего был прощен — назначен шефом пехотного полка.

Потрясения юности не озлобили Фридриха. Хотя биография его довольно неоднозначна, но первый поступок после прихода к власти — отмена пыток — говорит о нем с хорошей стороны. Он проявил уникальную для своего времени веротерпимость, заявив: «Все религии равны и хороши, если их приверженцы являются честными людьми. И если бы турки и язычники прибыли и захотели бы жить в нашей стране, мы бы и им построили мечети и молельни». Еще большим поступком стала постройка в Берлине католического собора после долгих лет религиозных войн. Также Фридрих написал совместно с Вольтером политический трактат «Антимакиавелли», в котором жестко раскритиковал цинизм макиавеллиевского «Государя».

Однако подобные воззрения не мешали ему вести постоянные войны и участвовать в разделе Польши, что в итоге вдвое увеличило территории Пруссии.

Вот для какого флейтиста могла быть написана «Шутка». Ведь именно в 1738 году сын Иоганна Себастьяна Баха Карл Филипп Эммануэль поступил на службу к Фридриху, тогда еще — кронпринцу.

Интересный момент. Самыми большими и искренними поклонниками творчества Баха среди его современников оказались не музыканты и даже не музыковеды, а короли, князья и дипломаты[38].

Вероятно, профессионалы, погрязнув в изучении мелочей, не заметили главного: творчество великого аудиала не умещалось в звуковые рамки, музыка оказалась в нем не целью, но лишь языком — средством выражения Слова.

Логично, что первыми это поняли люди, привыкшие мыслить целыми странами и народами.

Об огромном уважении Фридриха Великого к Баху говорит непреложный факт: именно монарх, а не композитор очень долго добивался знакомства и встречи. Это же факт полностью опровергает версию о карьеризме и повышенном честолюбии нашего героя. Да, десять лет назад он осаждал курфюрста Саксонского прошениями о титуле, но лишь с целью получить уважение магистрата, без которого не видел возможности нормальной работы. Получив титул и защитившись с его помощью от Эрнести, Иоганн Себастьян полностью охладел к налаживанию «нужных» связей.

Фридрих Великий поначалу только намекнул своему придворному клавесинисту Филиппу Эммануэлю Баху: неплохо бы организовать приезд отца. Но к этому времени Бах- старший уже стал тяжел на подъем и все реже выходил из дому. Королю пришлось ждать очень долго. Он повторял свою просьбу, сын писал отцу, но тот все не находил возможности посетить монарха. И великий король, державший в страхе пол-Европы, смиренно ждал.

В конце концов, Иоганну Себастьяну, видимо, стало стыдно. Он собрался с силами и отправился в Потсдам к королю, взяв с собой любимого первенца Фридемана. Со слов последнего Форкель и записал эту историю.

«Король каждый вечер устраивал у себя камерные музыкальные собрания, на которых он большей частью сам играл на флейте различные концертные сочинения. В один из таких вечеров, когда он как раз приводил в порядок свою флейту и музыканты уже сидели на своих местах, ему было через офицера доставлено письменное сообщение о прибытии гостей. Держа флейту в руке, король пробежал глазами бумагу и тотчас, повернувшись к музыкантам, сказал с некоторым волнением в голосе: “Господа, старик Бах приехал!” Флейту он отложил в сторону, и Баху, остановившемуся на квартире сына, было велено тотчас же явиться во дворец».

В простом черном сюртуке, запыленном от долгой дороги, предстал старый кантор перед монархом. Это было страшным нарушением этикета, и Баху пришлось извиняться с витиеватостью, приличествующей случаю. На каждое извинение король отвечал комплиментами, выраженными еще более возвышенным слогом. По словам Вильгельма Фридемана, «обмен репликами между королем и извиняющимся Бахом звучал прямо-таки как образцовый диалог».

Фридрих отменил свой обязательный ежевечерний концерт и

повел долгожданного гостя по дворцу, показывая свою коллекцию фортепиано работы мастера Зильбермана, которых у него имелось целых пятнадцать штук. Когда-то в начале 1740-х Бах участвовал в изобретении этого инструмента, сделав много ценных замечаний. Теперь композитор с довольным видом ходил из комнаты в комнату, пробуя звучание с помощью прекрасных импровизаций. Весь придворный оркестр во главе с королем в восхищении следовал за ним.

Обойдя таким образом все фортепиано и желая сделать приятное его величеству, Бах попросил дать мелодию для импровизации. Король сыграл на флейте, а Иоганн Себастьян тут же без подготовки сымпровизировал на эту тему превосходную трехголосную фугу.

Когда отзвучали аплодисменты и крики «браво», Фридрих поинтересовался: может ли композитор сымпровизировать не на три, а на шесть голосов?

Бах задумался и, сказав: «Не всякая тема пригодна для подобного полногласия», сымпровизировал шестиголосную фугу на другую мелодию, которую выбрал сам.

Эта импровизация вызвала изумление и восхищение всех присутствующих, поскольку в зале находились люди, понимающие в искусстве полифонии. Его величество тоже остался доволен и еще несколько дней держал в Потсдаме Иоганна Себастьяна, показывая ему церковные органы.

Но композитору не давала покоя несыгранная шестиголосная фуга на тему короля. А вдруг он не решился играть ее из страха, а на самом деле тема вполне пригодна?

Вернувшись в Лейпциг, Бах первым делом подошел к клавиру и сыграл эту беспокоящую его мелодию. Потом взял чистую бумагу и затворился в кабинете. Невзирая на боль в глазах и уговоры Анны Магдалены поберечь себя, он изучал возможности королевской темы.

Он увлекся головоломкой — крутил то так, то эдак. В мелодии, как выяснилось, скрывались разнообразные возможности.

Через два месяца появилось большое хитроумное сочинение из разных вариантов решения этой непростой, но увлекательной задачи. Сейчас его знают как «Музыкальное приношение». Автор обозначил его по-другому: «Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta» («Данная повелением короля тема и прочее, исполненное в каноническом роде»). Замысловатое название представляет собой акростих. Его первые буквы образуют слово «ричеркар» (старинное название фуги).

В «Приношение» вошла и трехголосная фуга и

шестиголосная, а также девять канонов с канонической фугой. Вся музыка написана для абстрактного инструмента, как и «Искусство фуги». Только одна пьеса цикла — четырехчастная трио-соната — рассчитана на участие королевской флейты.

Некоторые из канонов — загадочные, то есть место вступления имитирующего голоса исполнитель должен вывести из смысла той или иной латинской фразы. Например, канон, где мелодия проходит с увеличением (более медленными нотами), подписан «Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis» («Пусть удача короля увеличится, как эти ноты»). Другой же, где мелодия повторяется выше, чем в начале, имеет такую надпись: «Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis» («И пусть слава короля растет по мере того как восходит модуляция»).

Неизвестно, играл ли король эту музыку, но больше эти два великих человека не встречались. Поездка в Потсдам стала последним путешествием Баха.

Так от шаловливой мимолетной «Шутки» до глубокомысленной конструкции «Приношения» протянулась история знакомства двух национальных героев Германии.

Глава девятнадцатая.
ПРЕД ТВОИМ ПРЕСТОЛОМ…

Дом Бахов постепенно пустел. Умер Иоганн Бернгардт. Уехали и обзавелись семьями старшие дети Марии Барбары. Закончил обучение и покинул гостеприимный кров старательный гувернер Элиас. Подросла Аизхен — героиня «Кофейной кантаты». Она сдружилась с Иоганном Кристофом Альтниколем, студентом-богословом. Он имел красивый бас, и Иоганн Себастьян устроил его хористом в Томаскирхе с жалованьем 12 талеров. Альтниколь охотно помогал своему покровителю в переписывании нот и обнаружил талант к сочинению музыки.

По-видимому, этот человек имел мягкий добросердечный нрав и при этом обнаруживал редкостное благородство и силу духа. Именно он впоследствии взял под свою опеку слабоумного Готфрида Баха. Мало кто решился бы на такое самопожертвование.

Свадьба Альтниколя с Элизабет Джулианой Фридерикой Бах 20 января 1749 года стала большой радостью для Иоганна Себастьяна. Он чувствовал особенную духовную близость и к этой дочери, и к ее избраннику.

Новоиспеченный зять помогал своему тестю приводить в порядок нотные архивы. Основатель Общества музыкальных наук Мицлер[39] ждал от Баха блестящих примеров полифонической виртуозности. Нужно было спешить с завершением «Искусства фуги». Также композитор наконец завершил свою грандиозную Высокую Мессу, первые части которой послал когда-то правителю Саксонии в качестве «взятки» за титул.

За хлопотами Бах почти забыл о своем недуге. Только старался избегать яркого света, от которого болели глаза.

Удар, хвативший его в самом начале лета, все восприняли как гром среди ясного неба. Хотя состояние композитора довольно быстро улучшилось, добрые лейпцигские чиновники успели отреагировать на событие и устроили испытание на должность кантора Томасшуле. Тайный советник дрезденского двора решил «застолбить» местечко для своего музыканта. 8 июня 1749 года «капельмейстер его превосходительства тайного советника и премьер-министра графа фон Брюля Готтлоб Харрер с большим успехом играл на пробу с той целью, чтобы получить должность кантора в церкви Св. Фомы, если капельмейстер и кантор господин Себастьян Бах скончается»[40].

Назло своим противникам Бах выздоровел и снова оказался в

центре конфликта. На этот раз он защищал не себя лично, а все музыкальное искусство от нападок ректора Фрейбергского университета Бидермана. Этот ученый требовал свести к минимуму уроки музыки в университете, утверждая, что музыка портит характер. В качестве примера Бидерман приводил римских императоров Калигулу и Нерона. Бах попросил органиста и композитора Готлиба Шретера написать рецензию на выступление в печати фрейбергского ректора. Видимо, Бах воспринимал эту работу как свой собственный ответ, за который он, по каким-то причинам, не взялся лично[41].

Заказанный ответ очень понравился Иоганну Себастьяну:

«…Рецензия Шретера хорошо написана и соответствует моему мнению; скоро она будет опубликована в печати… Если появится еще несколько таких опровержений, в чем я уверен, то, несомненно, мы основательно прочистим грязные уши автора (Бидермана), чтобы они научились лучше воспринимать музыку»[42].

За эти-то «грязные уши» и зацепился недоброжелательный баховский критик Маттесон. Он нашел выражение «низкопробным» и «недостойным капельмейстера». В итоге статья Шретера вышла в свет сильно измененной. Автор, с трудом узнавший свою работу, обвинил в произошедшем Баха. Случайно возникший неприятный конфликт так и не привел к примирению.

Огорчение старого кантора смягчили дети. Лизхен родила внука и назвала его в честь деда Иоганном Себастьяном. А в январе 1750 года средний сын Анны Магдалены, старательный Иоганн Кристоф Фридрих, стал придворным музыкантом в Бюккебурге.

Но боли в глазах не переставали беспокоить. К тому же Баха крайне раздражала слепота. Она мешала ему творить — приводить в порядок ранние сочинения, создавать новые, готовить ноты к печати. Конечно, Альтниколь делал очень многое, но он не мог заменить собой Иоганна Себастьяна.

Именно эти мысли заставили Баха пойти на риск, решившись избавиться от слепоты с помощью операции. Оперировать кантора взялся английский врач-путешественник Джон Тейлор, который как раз в это время находился в Лейпциге. Судьба в последний раз провела параллель между нашим героем и его великим современником — Генделем. Несколькими годами позднее Тейлор лечил его от той же болезни, что и Баха, и также неудачно.

Был ли английский лекарь шарлатаном? Трудно ответить на этот вопрос с определенностью. Его знали в ученых кругах. Вот выдержка из лейпцигской газеты за апрель 1750 года:

«В прошедшую субботу и вчера вечером господин кавалер Тейлор читал в концертном зале в присутствии почтенного общества ученых и других влиятельных лиц публичные лекции. Поразителен приток [обращающихся] к нему людей, ищущих его [врачебной] помощи…»

Разумеется, после неудачной операции у такого известного в городе человека, как музикдиректор, многие коллеги начали подозревать лекаря в неквалифицированности. Врач, писатель и декан Лейпцигского университета Саму эль Теодор Квельмальц сообщает в частном письме, отправленном еще до смерти Баха: «…о бывших пациентах кавалера Тейлора; ибо всегда, когда я сталкивался с черной повязкой на глазах или с лицами, подвергнутыми им лечению, я непременно осведомлялся об обстоятельствах их [заболевания]. Но кое-какие [из этих обстоятельств] и поныне все еще остаются невыявленными. В частности г-ну Б[аху] он оперировал катаракту и спустя несколько дней хвалился в публичных газетах, что тот якобы совершенно прозрел, тогда как у него снова появилась катаракта, лишившая его зрения, после чего тот оперировал его еще раз, что привело к постоянным воспалениям и тому подобным вещам».

Гораздо более неоднозначное впечатление о себе как о специалисте Джон Тейлор создает сам в своей книге «История путешествий и приключений»:

«…Но — дабы продолжить — я повидал великое множество примечательных животных, таких, как дромадеров, верблюдов и др., особенно в Лейпциге, где я вернул зрение одному прославленному мастеру музыки, уже достигшему 88[-го] года [жизни]. Это тот самый человек, вместе с которым поначалу воспитывался знаменитый Гендель, с кем я когда-то рассчитывал достичь такого же успеха, так как тому, казалось бы, благоприятствовали все обстоятельства [в том числе] движение зрачков, [воздействие] свет[а] и пр., однако дальнейшее обследование показало, что глаз был поражен параличом».

Трудно представить, как Тейлору удалось приписать столь преклонный возраст шестидесятипятилетнему Баху, пребывавшему в тот момент в относительно бодром расположении духа. Зато по стилю письма можно легко дорисовать образ заезжего фокусника, работающего на публику и не особенно вдающегося в подробности, ведь завтра он будет уже далеко отсюда.

Англичанин сделал Иоганну Себастьяну две операции — одну в начале, другую — в конце марта 1750 года. Ни к чему хорошему это не привело. Цитируя некролог: «Он (Бах. — А.В.) не только потерял зрение, но вследствие операции и оказавших вредное

действие лекарств, разрушился весь его до того совершенно здоровый организм, так что целые полгода он был почти постоянно болен».

Во второй половине июля композитору стало легче, и зрение вроде бы начало восстанавливаться. Однажды утром он обнаружил, что снова видит предметы и даже свет перестал приносить его глазам страдание. Мы не знаем, бросился ли Бах сразу к своим незавершенным произведениям. Но эти несколько часов «прозрения» он прожил в состоянии душевного подъема, полный желания доделать и подготовить к печати «Искусство фуги» и сборник хоральных обработок для органа.

Ведь именно сейчас, в последние годы, он наконец нашел возможность воплотить свою Endzweck во всем блеске совершества. Он больше не зависел ни от простуженных мальчиков, ни от испитых трубачей, ни от антимузыкально настроенных чиновников. Он постиг искусство показывать океан в капле. Этой каплей стал жанр фуги. Ускользающая красота Слова Божьего открылась честному старому ремеслу высокой полифонии. Выход оказался прост, как искусство столяра, и столь же вечен. Храм, построенный из звучащих линий, которые можно исполнить в одиночку на органе или даже — клавире.

Мы не знаем точно, когда Бах писал свой музыкальный автопортрет — фугу на тему BACH, которая осталась незаконченной. Может, он пытался дописать именно ее в минуты последнего прозрения. Во всяком случае, в документах имеются намеки на это.

Потом с ним случился апоплексический удар, после которого поднялась температура. Сбить ее не получалось никакими средствами.

Вызвали двух лучших врачей города. Они боролись за жизнь композитора всеми возможными средствами, но «несмотря на все старания… вернуть его к жизни, 28 июля 1750 года в четверть девятого на шестьдесят шестом году жизни он тихо отошел в другой мир».

По легенде, уже на смертном одре Бах диктовал верному ученику и зятю Альтниколю последнюю из хоральных обработок «Vor deinen Thron tret' ich hiermit» («Перед Твоим престолом предстаю»). Это — одна из строф хоральной молитвы об исцелении, в том числе и от слепоты, — «Wenn wir in höchsten nöten sein» («Когда мы испытываем величайшие бедствия»).

Впрочем, может быть, последние, пришедшие к нему музыкальные мысли он записал собственноручно. Остались рукописи, показывающие колоссальное напряжение тяжелобольного человека. По словам Швейцера, «чернила,

разбавляемые водой, день ото дня становятся жиже; едва разбираешь ноты, записанные в полутьме при плотно занавешенных окнах».

Смерть, прерывающая написание шедевра, выглядит особенно трагично. Но стоит ли романтически оплакивать «недопетую песнь» великого композитора? Не была сама его смерть мистическим шедевром человеческого бытия? Он дописал фугу до момента вступления своей музыкальной монограммы — BACH и оборвал. В рукописи осталась пометка, сделанная рукой Филиппа Эммануэля, утверждавшего: «В момент, когда BACH появляется в противосложении, композитор умер».

Мотив BACH (си-бемоль, ля, до, си) входит в словарь музыкальной риторики эпохи барокко и является imaginatio crucis — символом Креста — бесспорным и однозначным. В этой крайней заключительной точке и воплотилась баховская Endzweck, давшая мощный взрыв энергии, до сих пор питающий музыкантов и музыку.

Часть четвертая.
DAS HIMMEL

Глава первая.
СТАРЫЙ ПАРИК И ПЛАМЯ МИРОВОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Ну, вот и все. Смолк последний удар погребального колокола, и великого композитора поглотила тьма забвения. Его бесценные партитуры стали служить оберточной бумагой для лавочников, а садовники обвязывали ими саженцы, дабы уберечь от заячьих зубов. Даже родные дети не ценили его, пренебрежительно называя «старым париком». Широко известен миф о Бахе, забытом неблагодарными потомками на долгие сто лет.

Как же происходило на самом деле? Действительно, и старомодным называли, и рыбу заворачивали. Но окончательно Баха никогда не забывали. Только какова была эта память?

Представим себе старого профессора консерватории. Окруженный учениками-композиторами, он пишет и сам так, как писали во времена его юности. Когда-то давным-давно он обыграл блестящего версальского виртуоза и был осыпан золотом из королевской казны. И весь гонорар потратил на покупку музыкальных инструментов. Эта и другие легенды привлекают к нему молодежь, к тому же он хорошо учит игре на клавишных. Но разве это повод вникать в его нафталинные опусы или тем более восторгаться ими? Искусство идет вперед — к сильным страстям и «природной естественности». А слепой старик в своей ретроградности даже и не пытается следовать за прогрессом. Повернувшись спиной ко всему новому, он смотрит назад, на отжившие свое замысловатые музыкальные ребусы и риторические фигуры. Кому нужно теперь глубокое сосредоточение и поиск мистических смыслов Священного Писания? Занимается новая заря Разума, и взоры мыслящих людей обращены к ней. Она юна, розова и прекрасна, в ней еще не видны будущие потоки крови Великой французской революции…

Но все же старичок профессор уважаем в академических кругах. Нет-нет да и вспомнят к случаю.

Смерть Баха не вызвала к нему никакого дополнительного интереса, как можно было бы ожидать. Разумеется, его память почтили некрологом, причем он вышел в свет спустя почти четыре года после смерти композитора[43]. Зато представлял собой не сухой абзац, исполненный официальной скорби, а настоящее произведение искусства. Создали его Филипп

Эммануэль Бах и Агрикола — поклонник творчества лейпцигского кантора. В данном опусе собраны все возможные байки и анекдоты о Бахе. Похоже, авторы поставили перед собой цель сделать образ Иоганна Себастьяна более симпатичным и «живеньким» в пику тем, кто считал его занудным, неотесанным брюзгой.

Роль сыновей в популяризации Баха очень противоречива. С одной стороны, все они уважали отца и старались поддерживать память о нем (особенно старательный Филипп Эммануэль). С другой — они настолько не разделяли его эстетических взглядов, что эта поддержка выглядела неубедительной, как если бы они делали это из жалости. К тому же, добившись немалых профессиональных успехов, они попросту затмили своего отца. Ведь при слове «Бах» все вспоминали их — живых и процветающих, а не покойного кантора Томасшуле.

Имелась и еще одна причина, по которой «продвигать» отцовское творчество оказалось не так легко даже Филиппу Эммануэлю, который с горечью говорил об упадке духовной музыки. Он получил серьезное взыскание от церковного начальства за исполнение музыки Баха-старшего в свою бытность муздиректором Гамбурга. «Используются многие старые композиции, а вместе с ними старые, часто не назидательные музыкальные тексты» — так выглядело обвинение.

Сложилась парадоксальная ситуация. Лютеранское богословие развивалось, и тексты, на которые писал Бах, казались теперь почти ересью. Из-за этого двери церкви частично закрылись перед баховскими духовными шедеврами. А пространство храма являлось для его музыки единственной возможностью звучать. На светской сцене среди оперы и эффектных виртуозов ему и вовсе не нашлось бы места.

Официальное музыковедение XVIII века помнило об Иоганне Себастьяне, но причисляло его к малозначительным композиторам. Некоторые источники того времени вообще отказывают ему в праве называться сочинителем. Виртуоз и органный эксперт — не более. Даже в Обществе музыкальных наук при всем уважении и публикации некролога Баху отвели скромное место после Хассе, Генделя, Телемана и еще трех композиторов, которых нынче знают только специалисты. О баховской музыке вспоминали только при продаже его рукописей в нотных магазинах. Он стал преданием о великом виртуозе ушедшей эпохи. Его первая (!) биография, работы И. Форкеля, появилась только спустя пятьдесят два года после кончины.

Особенно пренебрежительно отнеслись к Баху его преемники из Томасшуле. Когда в 1789 году перед ними встал вопрос

упорядочения и обновления церковного репертуара, никто и не подумал использовать баховские кантаты из городской библиотеки. Вместо этого начали переделывать для богослужений отрывки из опер Хассе, поставляя духовные тексты вместо светских. Воистину нет пророка в своем отечестве!

Казалось, все ополчилось против Баха. Его вспоминали как отрицательный пример «заумного» и «неестественного».

Ученикам Томасшуле внушалась мысль о его «неотесанности». Из сочинений его в то время знали только клавирные пьесы, в основном «Хорошо темперированный клавир». Они считались хорошим педагогическим репертуаром без претензии на какую-то особенную глубину.

Даже могила великого композитора затерялась. Его похоронили рядом с церковью Святого Николая, да и забыли за ненадобностью. Оно и понятно. Анна Магдалена умерла, дети разъехались. Никого не интересовал давно умерший кантор Томасшуле. Останки Баха нашлись уже после возрождения его творчества в 1894 году при реконструкции церкви. Их изучили и перезахоронили примерно на том же месте. Там могила Баха просуществовала до Второй мировой войны, пока церковь не разрушилась в результате бомбежки. С наступлением мира гроб с останками великого композитора был найден и перезахоронен в Томаскирхе с почестями, какие показались бы совершенно невероятными и неуместными в первые десятилетия после смерти композитора.

А как могло еще воспринять Баха поколение, носящее в своем сердце революцию? Смены эпох всегда отмечены бурным всплеском новаторства в искусстве. Историческая память и чутье не в чести у новаторов, живущих уверенностью в непрерывном прогрессе. Достижения высокой полифонии прошлого они объявили «безнадежно устаревшими». Отныне истиной стала «естественность», выражавшаяся в милых салонных пьесках. Лучше всего их писал самый «неблагодарный» и «беспринципный» из сыновей Баха — Иоганн Кристиан. Он-то и стал самым модным композитором Европы, правда, на короткий промежуток времени.

За кротостью «естественности» и здравым смыслом рационализма скрывалась гильотина, свирепствующая почти пять лет и уничтожившая много «безнадежно устаревшего». В число последнего чуть было не попал знаменитый Нотр-Дам де Пари…

Вспомним здесь о нашей Октябрьской революции. Она сопровождалась еще более безудержным новаторством и призывом «сбросить классиков с парохода современности». Впрочем, удивительно здесь другое: как удается шедеврам переживать тяжелые времена, всплывая из пучины небытия?

Стоит согласиться с Воландом: рукописи действительно не горят.

Глава вторая.
ИЗ ПУЧИНЫ ЗАБВЕНИЯ

В биографии любого человека можно проследить две линии. С одной стороны внешние исторические обстоятельства времени и места. С другой — «человеческий фактор» — встречи, связи, отношения. Второе, несмотря на кажущуюся незначительность по сравнению с первым, часто перевешивает. У некоторых имеются посмертные биографии. Занимательные и поучительные истории превращения в классиков.

Как Баху удалось «пробиться» сквозь дым пожаров, стук гильотины и стать своим в совершено изменившемся мире? Что спасло многочисленное баховское наследие от исчезновения в эти смутные полвека? У его нот было много шансов сгинуть и затеряться, но чаще всего их чудесным образом спасали, и в итоге погибло не так уж много.

Часть кантат и «Страсти» передала в магистрат Анна Магдалена, когда, овдовев, просила чиновников о помощи. Огромную часть наследия поделили между собой старшие сыновья. Но если Филипп Эммануэль обращался с нотами крайне бережно, то его старший брат Вильгельм Фридеман опустившийся после смерти отца, пропивал и терял бесценные рукописи. В итоге почти вся Фридеманова доля перешла к почитателю Иоганна Себастьяна графу Фоссу.

Но одно дело — рукописи, лежащие немым грузом. И совсем другое — полноценная жизнь музыкальных произведений, исполняемых на сцене. Как же Баху удалось не перейти в разряд «мертвых языков»?

В основном это произошло благодаря усилиям немногочисленных поклонников, создающих вокруг себя некие подобия фан-клубов. Таких Бах-центров существовало несколько: в Берлине, Гамбурге, Геттингене, Вене и, как ни странно, в Лондоне. Все это было каплей в безбрежном океане, не больше, пока Баха не заметили крупные музыканты. Забавно: путь начинающего, которому повезло получить поддержку корифеев, Баху пришлось пройти после смерти.

Забытый гений выплыл к людям на руках других гениев. Первым из музыкантов нового поколения его оценил Моцарт. Лейпцигский музыкальный писатель Иоганн Фридрих Рохлиц описывает, как это происходило:

«..едва хор пропел несколько тактов, как он (Моцарт. — А. В.) насторожился; еще несколько тактов — и он вскричал: что это? И

с этого момента весь обратился в слух. Когда пение закончилось, он воскликнул в восторге: вот снова нашлось кое-что, на чем можно поучиться».

Речь шла об исполнении баховского мотета в Томаскирхе в 1790 году. К этому времени кантором там стал ученик Баха И.Ф. Долее, который время от времени исполнял сочинения учителя, невзирая на недовольство церковных властей.

Дослушав баховский мотет, венский классик поднялся на хоры, желая взглянуть на партитуру. К его большому разочарованию, таковой не существовало. Хор пел по отдельным партиям. Тогда Моцарт попросил эти партии, сел и начал раскладывать их вокруг себя — на руках, коленях, стульях — и, забыв о времени, смотрел, смотрел. По словам Рохлица, потом он «выпросил себе копию и очень ценил ее».

Моцарт первым из крупных музыкантов оценил Баха. И он же стал родоначальником неспокойного сословия музыкальной богемы, первым в истории композитором, избравшим путь «свободного художника». Это совпадение неслучайно. Вольфганг Амадей, в отличие от старшего коллеги по венскому классицизму Гайдна, принадлежал к новой эпохе. Просто он рано умер, что тоже характерно для неустроенных представителей богемы.

Следующим музыкой Баха проникся Бетховен. «Хорошо темперированный клавир» он знал с детских лет и назвал впоследствии «моей музыкальной Библией». Во второй половине жизни сочинения забытого кантора Томасшуле помогли ему преодолеть влияние «доброго папаши» Гайдна. Тогда Бетховен и сказал фразу, ставшую крылатой: «Не ручей! Морем он должен был называться». Неистовый Людвиг собирался написать увертюру на тему BACH, но смерть помешала планам.

Вообще, начало XIX века принесло невиданную доселе трепетность в отношении к нашему герою.

Муздиректор Геттингенского университета Иоганн Николаус Форкель, писавший «Всеобщую историю музыки от сотворения мира до наших дней», заявил, что боится умереть, не дойдя до Баха.

Форкель действительно умер, едва дописав «Историю» до XVI века, но Баху на этот раз повезло. Лейпцигское издательство Гофмейстера и Кюнеля пожелало издать его произведения. Одновременно с этим Бах заинтересовал других издателей. Неожиданный всплеск интереса немедленно зафиксировала «Всеобщая музыкальная газета»: «По-видимому, это феномен, характеризующий определенную степень музыкальной культуры и новейшее направление вкуса, что два издателя [Зимрок и Хофмайстер] одновременно сочли для себя благоприятным

издавать произведения И. Себастьяна Баха…» Действительно, двадцать лет назад такое трудно было даже представить. Филипп Эммануэль с Вильгельмом Фридеманом продавали доски в гравировкой «Искусства фуги» по цене металла, желая возместить убытки хоть немного.

Издателям XIX века потребовалась книга, которая бы привлекла внимание к композитору, дабы прорекламировать издание. И геттингенский музикдиректор сделал это. Его книга невелика, но проникнута таким энтузиазмом, какого не выпадало на долю Баха при жизни.

«Произведения, которые оставил нам Бах, — пишет Форкель, — бесценное национальное сокровище; ни у одного народа нет ничего подобного… Увековечение памяти этого великого мужа не только наша художественная обязанность, но и национальная…»

Любопытно, но самые первые энтузиасты «баховского возрождения» занимались музыкой великого мастера, будто по «обязанности», а не по доброй воле. Как будто неведомая сила вдруг начала заставлять их штудировать работы давно умершего малозначительного композитора. Например, Карлу Фридриху Цельтеру, при содействии которого состоялось вошедшее в историю исполнение «Страстей по Матфею», при знакомстве с творчеством Баха приходилось буквально «продираться», преодолевая отторжение. Он пытался обвинить Иоганна Себастьяна в подражании французам и сам же оправдывал его. Цельтер хотел видеть у будущего национального героя безупречную биографию. Бах не подвел его. Цельтер в письме к Гёте сообщает: «Рассмотрев все, что могло бы говорить против него, я вижу теперь, что этот лейпцигский кантор — Божье явление, ясное и все же необъяснимое».

Бах всплыл на волне зарождавшейся идеи Volksgeist (народного духа), идеи, которая никогда не являлась основополагающей для него самого. Он не был фольклористом и в творчестве своем не так уж сильно опирался на народные немецкие песни, как это представлено в некоторых книгах о нем. Но, по большому счету, его действительно можно назвать выразителем немецкого Volksgeist — того самого немецкого менталитета, склонного к рефлексии и подарившего миру великую философскую школу.

В итоге, как сказали бы современные журналисты, Бах «удачно вписался в новый формат», а также был замечен «возрождением». Воодушевленный интерес начала XIX века снова сменился упадком. Рохлиц, преодолевая смущение, осмелился поставить Баха выше Генделя, но тут же заметил, что «катящееся колесо судьбы» только «на один момент вознесло высоко вверх

достопочтенного отца Себастьяна». Не зная, как помочь этому горю, Рохлиц начинает сбор средств для последней, оставшейся в живых дочери великого мастера, живущей в нищете. Первым откликается Бетховен.

К окончательному возрождению Иоганн Себастьян пришел позже. Косвенным образом это произошло через родственников. Клан, помогавший композитору при жизни, не дал сгинуть ему после смерти. Возможно, главной «соломинкой спасения» стал не старательный Эммануэль, а беспутный, но любимый первенец Вильгельм Фридеман.

Сознательно он сделал мало хорошего для отцовского наследия. Со смертью отца словно надломился стержень в его душе. Он бросил семью и уехал из Брауншвейг, якобы начать новую жизнь. Но пристрастие к вину и прогрессирующая ассоциальность не позволили ему добиться успеха. Находясь то в пьяном угаре, то в похмелье, он не мог сочинять и выкручивался, исполняя отцовскую музыку под своим именем. Временами друзья находили его в канавах, отмывали, приводили в чувство, ссужали деньгами. После таких случаев он пытался взять себя в руки, только надолго благих намерений не хватало.

В конце жизни он осел в Берлине, где нашел нескольких учеников. Среди них была одна еврейская женщина. Сейчас уже не установить, какое она имела отношение к будущему феерическому представлению «Страстей по Матфею» в 1829 году в Берлине. Но навряд ли ей удалось остаться полностью непричастной к этому событию — ведь она была бабушкой еврейского юноши, организовавшего тот исторический концерт, — Феликса Мендельсона-Бартольди.

Глава третья. РОМАНТИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ И БРАТЬЯ ПО ДУХУ

Январским утром 1829 года в кабинет к уже очень старому Карлу Фридриху Цельтеру ворвались два его ученика и с горящими глазами стали уговаривать помочь им с постановкой баховских «Страстей по Матфею». Старик чуть не спустил с лестницы обоих. Разумеется, он сам пристрастил молодых людей к партитурам лейпцигского мастера, но ставить это громоздкое, никому не известное и не нужное сочинение, к тому же написанное на непереносимо ужасное либретто! Цельтер не выносил баховских текстов. Все эти соображения он и высказал, причем довольно недружелюбно.

Младший из учеников, сын еврейского банкира Мендельсон, вспыхнул и собрался уйти, хлопнув дверью. Но его спутник — певец и актер Эдуард Девриент — решил попробовать на Цельтере силу своего убеждения.

— Самонадеянные молокососы! — проворчал старик. — Ну, попробуйте, попробуйте…

После Цельтера два друга отправились в Берлинский оперный театр — уговаривать солистов.

— Надо же! — сказал Мендельсон. — Ровно сто лет назад «Страсти» исполнялись в последний раз.

Девриент усмехнулся:

— Понадобились комедиант и еврейский юноша, чтобы оживить их.

Дальнейшее напоминало романтическую сказку о торжествующей справедливости. Абсолютно бесплатно собрался хор и оркестр в количестве более четырехсот участников. Безвозмездно работали солисты, отказавшиеся даже от контрамарок, музыканты самостоятельно переписывали для себя партии. В проекте участвовали прославленные инструменталисты и певцы. Идейные вдохновители взяли на себя ведущие роли — Девриент исполнял партию Христа, а Мендельсон дирижировал.

Еще не зная, какова окажется выручка с концерта, ее назначили на открытие бесплатной детской школы. Удивительно сильна была атмосфера бескорыстного служения, окутавшая этот проект. Сестра Мендельсона Фанни не побоялась обрушиться праведным гневом на самого директора Берлинской оперы, потребовавшего для себя два бесплатных пропуска.

Успех превзошел самые смелые ожидания. По воспоминаниям

Фанни Мендельсон, «переполненный зал казался храмом». На протяжении всего концерта стояла благоговейная тишина, иногда прерываемая вздохами восхищения.

После берлинской премьеры «Страстей по Матфею» Бах получил множество поклонников, среди которых были не только музыканты. На ужине, устроенном смирившимся Цельтером, рядом с женой Девриента сидел странный, по ее мнению, господин. Он все время беспокоился: вдруг пышный рукав платья попадет к нему в тарелку.

— Кто этот дурак? — шепотом спросила красавица у Мендельсона.

Еврейский юноша поперхнулся. Потом все же справился с душившим его смехом и прошептал:

— Этот дурак рядом с вами — знаменитый философ Гегель[44].

Гегель глубоко проникся эстетикой лейпцигского кантора и начал пропагандировать его творчество среди своих коллег. Можно сказать, этот удивительный концерт открыл перед Бахом двери в мир современной философии. Правда, не все мыслители восприняли великого композитора однозначно. Шопенгауэр, придававший музыкальному искусству большое значения, Баха не оценил вовсе, поскольку тот не вписался в концепцию философа.

К сожалению, дальнейшие постановки «Страстей» не принесли такого же успеха. Основными популяризаторами Баха оставались музыканты. Они исполняли его музыку на концертах, играли в домашнем кругу, «заражая» им друг друга. Мендельсон, выступая как органист, составлял программы почти полностью из баховских сочинений. Именно он открыл эту музыку Шуману, и тот назвал ее красоту «гирляндами золотых листьев, излучающих блаженство». «…если потеряешь в жизни надежду и веру, — писал он Мендельсону, — один только этот хорал снова возвратит их». Еще одна фраза Шумана, ставшая хрестоматийной: «Бах работал в глубинах, где фонарь рудокопа грозит погаснуть». А вот слова Брамса: «У старика Баха всегда найдешь что-нибудь новое, а главное — у него можно поучиться». Однако широкая публика завоевывалась не так-то просто. Бах все еще существовал преимущественно в умах крупных композиторов и философов.

В середине XIX века упадок духовного искусства, на который сетовал Филипп Эммануэль, закончился. В церквях больше не пытались исполнять попурри из оперных арий. Возникла серьезная дискуссия об истинной и ложной богослужебной музыке, лютеранские богословы начали перебирать музыкальные архивы. Взялся за фундаментальный труд Карл фон Винтерфельд — основоположник научного изучения церковной музыки.

Казалось бы, вот оно, окончательное признание! Но колесо истории вновь проехало мимо цели. Реставраторы церковной музыки нашли свой идеал в первой половине XVII столетия, а Баха не признали «правильным», как и всех его современников. Он оказался слишком «субъективен», а его искусство — «непонятно массам».

В результате сложилась странная ситуация. От церкви Баха полностью отлучили, а светские концертные организации относились к его музыке сдержанно из-за повышенной «церковности», которая уже не доминировала в жизни людей, как раньше, и могла отпугивать публику. Издатели продолжали относиться к его творчеству неровно: отдельные произведения появлялись в печати, потом снова наступал перерыв, поскольку товар оказался «неходким», по определению Цельтера.

Но композиторы-романтики продолжали верить в исключительную гениальность своего кумира. Неудачи их только подхлестывали, поскольку придавали Баху ореол романтического героя — «поэта, непонятого толпой». В какой-то момент они поняли: помощи не будет. Церковные деятели не преступят запрет руководства, а частные издатели никогда не издадут полное собрание сочинений.

Тогда Шуман решился на публичное обращение. «Не пришло ли время и не будет ли полезно, если немецкий народ подумает о собрании и издании всех произведений Баха?» — спрашивает он в 1837 году в одной из статей. Вопрос не остался без ответа. Спустя тринадцать лет, к столетию со дня смерти кантора Томасшуле, в Лейпциге официально организовалось Баховское общество, в которое вошли композитор Роберт Шуман, биограф Моцарта Отто Ян, тогдашний кантор Томасшуле Мориц Гауптман, профессор органного искусства Лейпцигской консерватории Карл Беккер, а также лейпцигское музыкальное издательство «Брейткопф и Хертель». Своей главной задачей они считали издание полного академического собрания сочинений Иоганна Себастьяна Баха.

Не будем перечислять огромные трудности, с которыми столкнулось общество. Важно другое: в конце концов они победили. Регулярными нотными изданиями, блестящими фортепианными переложениями Листа, высказываниями Вагнера и, наконец, фундаментальной биографией в двух томах пера филолога и музыковеда Филиппа Юлиуса Августа Шпитты, появившейся в промежуток от 1873 до 1880 года.

Созвучный духу времени Volksgeist Баха являлся основополагающей идеей этой книги[45]. Шпитта представлял Баха прежде всего органистом, а органное искусство называл наиболее национальной музыкальной традицией Германии. Под

эту концепцию автор подстраивал биографию своего героя. По мнению Шпитты, «звуковое тело» баховского творчества — «один большой орган с утонченными, гибкими и по-речевому индивидуализированными регистрами» (Filipp Spitt a. Johann Sebastian Bach)

Желание видеть Баха как нечто монументальное и запредельно-надмирное не оставляло романтиков. Но, несмотря на некоторое искажение образа героя и творчества, музыканты XIX века совершили неоценимый поступок. Благодаря их деятельности Бах наконец занял высокое место в истории музыки, принадлежащее ему по праву.

Глава четвертая.
БИОГРАФ И РЫЦАРЬ

Книгу Альберта Швейцера о Бахе называют лучшей в огромном ряду биографий великого композитора. Как уже говорилось, в ней есть ряд неточностей, исправленных современными баховедами. Также не все эстетические концепции Швейцера выдержали испытание временем.

Но тем не менее ни одна самая точная и занимательная книга не встанет рядом с работой этого человека. Никто из исследователей и любителей Баха не посвящал ему всю свою жизнь и не поднимался до его уровня в исповедании христианства.

Альберт Швейцер родился в семье лютеранского пастора в эльзасской деревне. Субботними вечерами знакомый органист готовился в церкви к воскресному богослужению и брал мальчика с собой. Баховские хоралы, звучащие под темными церковными сводами, поразили детское воображение, став лейтмотивом всей дальнейшей жизни. Органиста звали Эуген Мюнх. Удивительно, как в 1880-х годах в голове этого музыканта родилась мысль обращать внимание на тексты хоральных прелюдий, дабы точнее понять смысл музыки! Ведь все вокруг еще считали Баха творцом «чистой» музыки.

Возможность постигать Слово Божие в баховских партитурах захватила Швейцера. Поступив в Страсбургский университет на факультеты теологии и философии, он продолжал музицировать теперь уже под руководством брата своего первого учителя.

Потом судьба занесла молодого человека в Париж где преподавал Шарль-Мари Видор, один из лидеров уже упоминавшегося французского «органного возрождения».

Он благосклонно отнесся к безвестному эльзасцу и стал периодически давать ему уроки.

Так они занимались около пяти лет, преимущественно Бахом которого Видор также очень ценил. Однажды учитель признался ученику, что не понимает баховской логики в хоральных прелюдиях. Зачем великий мастер подписывает к мелодии хорала такие странные, не сочетающиеся с ней контрапункты?

«Многое останется туманным, — возразил ученик, — если вы не обратите внимания на тексты хоралов, здесь ищите разгадку».

Эту фразу Швейцера, ставшую ключевой для большинства баховедов приводит в воспоминаниях сам Видор. После того разговора он начал сам учиться у своего ученика понимать Баха.

Именно французский мэтр уговорил Альберта написать для органистов нечто, похожее на путеводитель по баховским хоралам.

Будучи скромным и требовательным к себе, Швейцер долго не решался. В «Aus meinem Leben und Denken»(«Из моей жизни и моих мыслей») он пишет: «…это было сомнительное предприятие — взяться за книгу о Бахе! Хотя я длительно изучал историю и теорию музыки, но специально музыковедением не занимался».

Однако эльзасец все же написал книгу «Иоганн Себастьян Бах, музыкант-поэт». Ее издали в Париже, она быстро приобрела известность, получив признание у профессионалов. Факт в историй музыки беспрецедентный, поскольку текст был создан неспециалистом, к тому же на неродном для себя французском языке. Германская музыкальная общественность сочла себя ущемленной, и автору заказали перевод. Для Швейцера оказалось легче написать новую книгу на немецком языке, чем переводить французскую. По информации баховского ежегодника Bach-Jahrbuch, «пораженный издатель вместо четыреста пятидесяти пяти страниц старой книги получил восемьсот сорок четыре новой».

Новый текст эльзасца походил на эпос своей глубиной и величественным строем изложения. Новое слово о поиске в баховской музыке литературного первоисточника проходит красной нитью. Подчеркивая невозможность ограничить рамки гения одним лишь музыкальным искусством, Швейцер называет Баха поэтом и живописцем.

«Немецкую» книгу о Бахе признали классической вместе с некоторыми другими баховедческими исследованиями. Но биограф сам удостоился многочисленных биографий не за ее авторство.

В середине 1890-х, как раз в годы занятий с Видором, Альберту пришла в голову мысль о чрезмерной собственной удачливости. Все его мечты сбывались. Он успешно реализовывался не только в богословии, но и в музыке, выступая как органист. Имеет ли он право жить так хорошо среди горя и страданий, которыми наполнен мир? И вот, по его собственному признанию, «однажды утром в Гюнсбахе я сказал себе, что до тридцати лет считаю себя вправе читать проповеди, заниматься наукой и музыкой, но после этого рубежа посвящу себя непосредственно служению людям»[46].

Поначалу молодой мечтатель плохо представлял себе, как воплотить замысел в реальной жизни. Думал взять на иждивение сирот или перевоспитывать преступников, но ничего конкретного

не выходило. Впрочем, годы, оставленные «для себя», он вовсе не сидел сложа руки, а продолжал пропагандировать обожаемого Баха и возрождать органное искусство[47]. Швейцер руководил Баховским хором, организовывая концерты. Карьера богослова тоже стремительно росла. Он защитил докторскую диссертацию по проблеме причастия. Стал приват-доцентом на евангелистско-теологическом факультете в Страсбурге, затем возглавил факультет и семинарию. Судьба благоволила к Альберту. Ему повезло даже в личной жизни — любимая жена Хелен Бреслау оказалась к тому же преданной единомышленницей, что встречается далеко не всегда.

Многие бы в подобной ситуации забыли о юношеских обетах. Но не Швейцер. Случайно он узнает, что в Экваториальную Африку, в провинцию Габон, требуется врач, и решает ехать. Отсутствие медицинского образование не кажется ему большой проблемой. Недолго думая профессор Страсбургского университитета садится на студенческую скамью факультета медицины. Одновременно его жена идет на курсы медсестер.

Разумеется, он стал превосходным врачом. К тому же отдельно изучил тропические болезни и даже успел защитить диссертацию по медицине «Психиатрическая оценка личности Иисуса: характеристика и критика».

26 марта 1913 года Альберт и Хелен взошли на пароход, идущий из Бордо в Ламбарене.

Это селение — административный центр Габона — стало для них второй родиной. Когда Швейцер находился в Европе, ему казалось: он может принести пользу африканцам в качестве проповедника. Приехав, он понял несвоевременность своего порыва. Условия жизни местного населения ужасали. Люди нуждались в физическом исцелении гораздо больше, чем в проповеди. Очень быстро Швейцер понял, что «личный пример — не просто лучший метод убеждения, а единственный». Он сам таскал бревна при постройке больницы. Глядя на него, другие тоже соглашались работать бесплатно. Позднее, когда Ламбарене приобрело мировую известность, богатые люди начали жертвовать крупные суммы на больницу. Это вызывало сильное раздражение у общественности. Швейцера обвиняли в бесстыдной саморекламе, даже навесили ярлык «монстра милосердия». Он с горечью писал: «Истину тоже приходится организовывать». Официальная наука западных стран относилась к нему как к чудаку, убежавшему из «реального мира» в девственные леса. А туземцы прозвали «белым доктором» и почитали его почти за божество.

В СССР Швейцера могли бы идеализировать как борца за мир, если бы не помешал имидж «проповедника». Правда, в начале 1960-х советские туристы все-таки добрались до Ламбарене.

Один из посетителей кинематографист Александр Роу рассказывал: «Это настоящий доктор Айболит. Он лечит этих животных, и они у него остаются жить навсегда. Я уж и Корнею Ивановичу Чуковскому про это рассказывал. А в столовой что творилось — все квакало, тявкало, верещало, пищало, гоготало… Наседки какие-то, однорукие обезьяны…»

Благотворительная деятельность, растянувшаяся на пятьдесят с лишним лет, порой прерывалась возвращениями в цивилизацию. Во время Первой мировой войны Альберту и Хелен запретили лечить людей и арестовали как немецких граждан, находящихся на французской территории. Будучи интернированы в лагерь военнопленных в Пиренеях, супруги вели врачебную деятельность и там.

В конце 1930-х, уже на пароходе, идущем в Европу, Швейцер услышал по радио речь Гитлера и решил вернуться в Африку. Это спасло его от вероятной гибели в нацистской Германии. Ступил на Европейский континент он только в 1948 году, а в 1953-м стал лауреатом Нобелевской премии мира 1952 года. На полученные средства Швейцер построил неподалеку от Ламбарене деревню-лепрозорий. Спустя четыре года после получения премии он выступил с «Обращением к человечеству», призвав правительства прекратить испытания ядерного оружия. Умер этот удивительный человек в своем любимом Ламбарене, отметив девяностолетний юбилей и получив всемирное признание как гуманист.

Может возникнуть законный вопрос: зачем писать о нем в книге, посвященной Баху? Какое отношение имеет его жизненный путь к нашему герою, помимо написания биографии?

Самое прямое. Бах пронизывает всю жизнь этого великого человека, как постоянное звуковое сопровождение, как ритм дыхания или стук сердца. Начиная с восторга маленького мальчика, внимающего хоральным прелюдиям под темными сводами старой церкви и заканчивая последними месяцами жизни девяностолетнего старца, завершающего работу над новым изданием «Органных прелюдий и фуг И.С. Баха». Наверное, никто не сделал так много для продвижения баховской музыки, как Швейцер, который написал две прекрасные книги, участвовал в создании Парижского Баховского общества. Учредил ежегодные баховские концерты в Страсбурге. Издавал его произведения великого композитора и исполнял их на своих органных концертах.

Помимо всех этих видимых поступков существовало тихое

почитание, известное только близкому кругу друзей. Швейцер не мог нормально жить без баховской музыки. Он играл Баха ежедневно. В Ламбарене имелось специальное пианино с органными педалями. От тропической влажности клавиши его покоробились, строй держался с трудом, но доктор умел заставить инструмент звучать так, что всем слышавшим вспоминались органы европейских соборов. Он играл свои любимые хоральные прелюдии.

Норман Казинс[48], познакомившийся со Швейцером, когда тот уже достиг глубокой старости, среди прочего, объяснял его удивительное долголетие этой «бахотерапией».

Можно восторгаться шедеврами Баха, сидя в удобном кресле концертного зала, наслаждаясь прекрасной акустикой. Но не больше ли величия в этом ежедневном и необходимом куске духовного хлеба для доктора, спасающего человеческие жизни где-то далеко на краю цивилизованного мира?

Глава пятая.
В КАТАКОМБАХ СОВЕТСКОЙ ИМПЕРИИ

Чем больше проходило времени с момента смерти Баха, тем сильнее распространялось по всему земному шару его влияние. И уже не только немцы и получившие от них органную эстафету французы попадали под его мистическое влияние.

История русского баховедения, заслужившая отдельного издания[49], глубока и драматична, как и время ее породившее. Первым начал серьезно исследовать баховское творчество профессор Московской консерватории, полифонист С. Танеев, имевший полное собрание сочинений Баха в 46 томах. У него консультировался А. Зилоти, постоянно исполнявший Баха в концертах. В Петербурге действовал Н. Римский-Корсаков, обучавший своих студентов на баховских примерах. Но, начавшись в русле мировой традиции, русское баховедение оказалось в полной изоляции после трагических событий 1917 года и смены политического строя.

В России на тот момент находилось несколько баховских автографов. Только ими и могли заниматься советские музыковеды. Но главная беда состояла не в крайней скудости материалов, а в атеистической позиции, насильственно внедряемой партийным руководством. Получался нонсенс. Баха, чье творчество вдохновлялось Священным Писанием и говорило о нем, перевели на рельсы «чистой» музыки или «опоры на народную песню», а также всяческих «картин природы и крестьянского труда».

Углубление в «реакционную» и «непрогрессивную» старинную музыку не поощрялось. Да и архивы западных композиторов оставались недоступны, а повышенный интерес к «буржуазной» культуре мог обернуться крайне тяжелыми последствиями. Тем не менее в СССР нашлись люди, почувствовавшие Баха своим призванием и даже религией. Для них, как и для доктора Швейцера, творчество лейпцигского мастера стало жизненной необходимостью.

Один из таковых — Яков Семенович Друскин (1902–1980) — русский мыслитель, ученик Н.О. Лосского, высланного в 1922 году из России на знаменитом «пароходе философов». После изгнания учителя он отказался остаться на кафедре Петроградского университета и ушел предавать в фабзавуч — самое низшее из учебных заведений.

Он тесно общался с обэриутами[50], особенно с Хармсом и

Введенским. В 1930-х, когда многие участники движения были репрессированы, Яков Семенович не побоялся сохранить их архивы.

Друскин встретил революцию пятнадцатилетним. Но его религиозное сознание пробудилось не в дореволюционном детстве, а в самый «безбожный» период русской истории — в 1928 году. Произошло это через музыку «Страстей по Матфею». «Я был удивлен, поражен, но что случилось — не понимал… — писал Друскин. — Это я теперь понимаю: меня призвал Бог».

Работу Якова Друскина «О риторических приемах в музыке Баха» трудно отнести к музыковедению. Скорее — к музыкальному богословию. И в то же время он боялся до конца довериться своему кумиру, чувствуя в баховской музыке «соблазнительную прелесть». Его книгу опубликовали в 1972 году на украинском языке. Затем — на болгарском, с предисловием младшего брата, Михаила Друскина, также баховеда. К этому моменту тот сам являлся автором серьезных работ о Бахе.

Одновременно с полуподпольными исследованиями религиозных смыслов Бах стоял в основе официального советского музыкального образования. В сильно урезанном, даже извращенном понимании его повсеместно «вдалбливали» в детские головы. В этом процессе смешалось много противоречивого. Ученики, существующие в духовной среде, полностью враждебной Баху, часто воспринимали его сочинения, как нудную обязаловку. В то же время его музыка действовала на них подсознательно, не только развивая ум с помощью полифонии — к чему стремились педагоги, — но и формируя душу.

Я четко помню это двойственное воздействие, испытанное мною во время обучения в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории. Огромное интеллектуальное напряжение и раздражение, возникающее при изучении двойных фуг ХТК в начальных классах. И ощущение чуда от фрагментов Высокой Мессы, прослушанной на уроках музыкальной литературы.

В Советской России Баху пришлось повторить заново путь, уже пройденный в европейской культуре. От восприятия большинством только «учебных» пьес и поиска мистических смыслов энтузиастами-одиночками до полного признания, которое произошло в России только ко второй половине, а то и к концу XX века. Ведя длительное полулегальное существование в катакомбах советской империи, Бах обрастал домыслами, порой превращавшими его из христианского композитора в эзотерического. Но и те, кто искал в его музыкальных текстах

исключительно библейские смыслы, редко могли прочесть их так, как задумывал автор.

В этой связи очень интересен пример Болеслава Яворского — крупнейшего русского и советского музыкального теоретика первой половины XX века. Яворский в свое время был властителем дум многих серьезных музыкантов. Благодаря энциклопедическим знаниям и таланту рассказчика он оказывал колоссальное влияние на всех, с кем ему приходилось сталкиваться. Известнейшая в середине XX века пианистка-диссидентка Мария Юдина сравнивала его с Малером: «…та же фантастичность; та же самосжигающая пламенность; та же абсолютнейшая неподкупность; то же мученическое, трагическое бытие… И ежедневная уравновешенная, якобы “прозаическая” честность мастерового, работающего “не за страх, а за совесть” и погибающего “in medias res” <в разгар дела>…»

Его знаменитая теория ладового ритма актуальна до сих пор. Он вплотную подошел к идее информативности музыкального языка, озвученной Швейцером, и начал анализировать произведения Баха с этой позиции.

Как и Друскин, Болеслав Леопольдович смог почувствовать скрытую в музыке Баха тугую пружину евангельского миссионерства и попытался раскрутить ее. Его интуитивные мистические озарения были весьма близки к истине. Впрочем, сам он не считал их озарениями. Зная немецкий язык, он мог штудировать труды немецких теоретиков, и, несомненно, делал это. И анализ баховских фуг производил со всей серьезностью научного метода. Находил в музыкальной ткани интонации, указывающие на тот или иной хорал, подставлял текст, смотрел, какие получаются образы… Но у Яворского не было ключа к точному пониманию музыкальной риторики, которой пользовался Бах. Не было и связи с религиозно-философской традицией тех времен. Оттого выглядевшая убедительной трактовка иногда представляла собой нечто самостоятельное, не имеющее отношения к замыслу Баха, словно современный, хотя и красивый барельеф поверх древних фресок.

«Наши “русские” интерпретации баховских сочинений очень часто грешат излишней субъективностью, — пишет доцент Московской консерватории органистка Любовь Шишханова в предисловию к своему переводу книги Хуберта Майстера “Значение музыкальной риторики для понимания органных сочинений Баха”. — Иногда создается впечатление, что человек читает текст на иностранном языке, абсолютно не понимая его смысла, а просто “на всякий случай” произнося слова с выражением».

Майстер называет аффекты, используемые Бахом, частью «науки о нравах, которую совершенный композитор должен усвоить во всех деталях».

Что это значило на деле? То, что риторические фигуры, заключенные в баховских произведениях, не имеют свободы толкования. Фигура неизменно такая, какая она есть.

Но сколько духовной пищи дало неточное ассоциативное толкование Яворского изголодавшейся советской интеллигенции! В последние месяцы своей жизни, находясь в эвакуации в Саратове, он снова проводил баховские семинары, в который раз распознавая библейские смыслы «Хорошо темперированного клавира». Представим себе суровую зиму 1941 года, унылую осень 1942-го… Отчаявшиеся люди посреди войны, знающие о постоянном наступлении противника. И профессор консерватории, уже смертельно больной, вдохновенно рассказывает о воскрешении Лазаря, угаданном в фа-диез-мажорной прелюдии и фуге… Слушатели смотрят в ноты и тоже видят торжество бессмертия в значках, которые прежде сообщали им лишь звуковую красоту… Мистическая пружина баховской музыки сработала. Композитор-миссионер спустя двести лет после своей смерти, продираясь сквозь языковой барьер, все же смог рассказать людям о Евангелии.

Далеко не бесспорные, с точки зрения современных исследователей Баха, опыты Яворского оказали глубокое воздействие на целое поколение советских академических музыкантов, а для некоторых стали евангелизацией в буквальном смысле. Одной из поклонниц «Бахианы» Яворского стала уже упоминавшаяся Мария Юдина, личность поистине легендарная, открыто исповедывавшая православие в самые страшные атеистические годы. Ее дважды увольняли по «религиозным» причинам, запрещали выступать. Она выходила на сцену с большим крестом на груди, в кедах из-за больных ног и читала со сцены стихи опального Пастернака. Жила в ужасающей нищете, постоянно раздавая деньги всем нуждающимся. Ее игра вызвала слезы у самого Сталина. Выданную вождем Сталинскую премию эта удивительная женщина пожертвовала Православной церкви на покрытие «бесконечных сталинских грехов».

Занимаясь с учениками своим любимым Бахом, Мария Вениаминовна знакомила их с теорией горячо почитаемого ею Яворского. Прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира», озаглавленные лишь номерами, оживали, воспринимаясь исполнителями совсем в ином свете. Поклонение пастухов, Благовещение, Моление о чаше, Шествие на Голгофу… Молодые музыканты читали, не зная языка, но благоговея перед

содержанием. И в этом была какая-то особая правда…

Глава шестая.
В КАЖДОЙ МУЗЫКЕ…

Вторая половина XX века ознаменовалась появлением множества музыкальных стилей, порою совершенно не пересекающихся друг с другом. В каждом музыкальном пространстве появлялись свои мастера и критики. Они прекрасно владели своим искусством и разбирались в нем, но часто не имели понятия о событиях соседних культурных пластов. И здесь наш герой выступил посредником между мирами, далеко обойдя другого «нарицательного» композитора — Моцарта. Он оказался вхож во все «музыки», так или иначе связанные с европейской культурой.

Начнем с переложения его опусов для различных народных инструментов.

В России интерес к фольклорным коллективам зародился в конце XIX века. После Октябрьской революции они получили еще большую востребованность и начали наращивать репертуар. Композиторы создавали оригинальные произведения для домр, балалаек и баянов и переделывали классику. Творчество Баха нельзя назвать преобладающим среди этих аранжировок, но для баянистов оно стало эпохой.

Можно с уверенностью сказать: Бах повлиял на биографию баяна, инструмента, появившегося довольно поздно — в начале XX века. Многие органные фуги великого мастера исполнялись на баяне почти без изменений, это выводило баянистов из узкоцехового пространства в мир большой музыки. Одним из выдающихся мастеров игры на «русском портативном органе» стал немец Фридрих Липе, прославившийся, среди прочего, исполнением знаменитой баховской Токкаты и фуги ре-минор.

С переложения баховских опусов, сделанных Сеговией, началось становление классической гитары и выход этого инструмента на «большую» сцену.

Интересно проследить взаимодействие Баха с другими музыкальными культурами и субкультурами. Например, с крупнейшим музыкальным явлением XX столетия — джазом.

В первую очередь, конечно, хочется вспомнить о джазовых обработках. Например, об альбоме Жака Лусье «Play Bach». Подобные примеры при высочайшем мастерстве исполнения, все же не выходят за рамки развлекательной музыки. Но серьезные джазмены продолжают обращаться к Баху чаще, чем к другим классикам, хотя на первый взгляд его интонационная сфера

подходит для джазовых эквилибров меньше того же Чайковского. Известна фраза Глен Гульда о «баховском чувстве свинга». Знаменитый исследователь джаза Иоахим-Эрнст Берендт увидел близкое родство математически точной выверенности Баха и джазовых стандартов.

Джазисты как бы все время чувствуют «баховское плечо». Огромно количество прямых обращений и посвящений. «Bud on Bach» Бада Пауэла, «Back to Bach» Мэла Уолдрона. Фугированные импровизации Нины Симон.

«Blues on Bach» Модерн Джаз Квартета. Концерты одного из основателей стиля cool jazz Тристано Ленни, который часто начинал свои композиции с точного цитирования баховских опусов.

Таких примеров много, и, по словам самих джазистов, речь здесь идет скорее не о влиянии, а о некоем параллельном мышлении.

А как обстоит дело с рок-музыкантами?

Они, как выясняется, также мыслили «параллельно» с лейпцигским мастером, сплошь и рядом используя его логику построения гармоний. Бах частенько «угадывается» у Ричи Блэкмора и Ингви Малмстина. Среди клавишников его явные последователи Джон Лорд и Рик Уэйкман. Ритмы баховской «Токкаты и Фуги» встречаются в произведениях «Queen» и «Led Zepelin». А в хеви-метале использование баховских гармоний стало почти шаблоном. Отметился наш герой и в русском роке. У лидера группы «Ноль» Ф. Чистякова есть песня «Когда проснется Иоганн Себастьянович Бах». Хотя этот пример скорее говорит о популярности Баха-персонажа, чем о музыкальном влиянии.

Разумеется, не забывали о Бахе и академические композиторы XX века. Даже список сочинивших на его монограмму BACH впечатляет. Шенберг и Пуленк, Веберн и Даллапикола, Пярт и Шнитке… Существует множество других, менее известных. В списке, составленном к трехсотлетию со дня рождения композитора (1985 год), обозначено около 400 подобных произведений.

А ведь использование этого имени в произведениях — только дань уважения композитору. Может быть, в некоторых случаях — мистическое подтверждение тайного музыкального родства. Но сколько произведений XX века полны Бахом без всякого упоминания! Понятно, что речь идет не плагиате, а лишь о влиянии, иногда незаметном на первый взгляд.

И конечно, весь XX век Баха тщательно исследовали музыковеды множества стран. Порой выяснялись удивительные

вещи. Например, западногерманский музыковед Ульрих Зигеле обратил внимание на необъяснимо изменчивую длительность фраз в одном из четырех баховских дуэтов для клавесина. Конечно, искать «квадратность» в причудливой барочной музыке было бы, по меньшей мере, странно. Но и в данной эстетике длина фраз обычно укладывается в какие-то простые и понятные математические прогрессии.

В этом же дуэте исследователь не смог найти логики. Будто автор задался странной целью: сделать каждую фразу обязательно короче или длиннее соседней.

Памятуя о теории Швейцера о зашифрованных текстах, а также риторических фигурах, Зигеле стал пытаться «прочитать» смысл, скрытый в нотах. Долго и безуспешно перебирая различные методы расшифровки, он добрался до каббалистического. Подставив латынь вместо древнееврейского, ученый получил абсолютно точный текст известной молитвы. Результат напугал его, и он решил прекратить свои исследования. Об этом опыте немецкого баховеда рассказывал Альфред Шнитке.

Действительно, кому-то может стать не по себе от такой изощренной продуманности и вездесущности великого композитора. Музыканты отмечали еще одно необъяснимое свойство музыки Баха. Ее очень трудно слушать фоном, она словно выстраивает вокруг себя иную реальность.

По словам того же Шнитке, «…я неоднократно с этим сталкивался. Попробуй говорить громко в то время, когда звучит музыка Баха — ты не сможешь… Что-то именно от баховской музыки идет, что тоже есть вид физического воздействия, хотя и не подавляет громкостью или резкостью. Правда, можно сказать, что все это — духовное воздействие. Но здесь граница между духовным и физическим воздействием перестает ощущаться, или, вернее, духовное есть продолжение физического, а не нечто совершенно другое»[51].

Остается только принять за истину поэтический афоризм И. Бродского:

> В каждой музыке Бах,
> В каждом из нас Бог.

ЭПИЛОГ

Закончен рассказ о жизненном пути и посмертных скитаниях великого мастера. Каков же итог?

Бах действительно стоит особняком в музыкальном мире, вызывая к себе неизменный повышенный интерес. Ни об одном композиторе не написано столько томов. Ни одну музыку не изучали столь скрупулезно, подвергая всевозможным техникам анализа. О нем постоянно пишут книги и статьи, упоминают в стихах и составляют его гороскопы. Баху удается стать «своим» для огромного числа людей, имеющих между собой мало общего. Его признают все христианские конфессии. Баховскую музыку даже можно назвать «экуменистической»[52]. По статистике «Нью-Йорк таймс», именно он возглавил десятку самых великих композиторов всех времен и народов.

Продолжая оставаться для некоторых представителей лютеранского вероисповедания «учением Лютера в звуках», баховские произведения звучат в католических соборах. Чаще всего это все те же хоральные прелюдии, одна из которых стала символом «Соляриса», а вовсе не специально созданные «католические» мессы. В православной церкви Баха исполнить невозможно из-за традиционного запрета на инструментальную музыку. Несмотря на это, митрополит Илларион Алфеев в одном из интервью называет его композитором, «православным» по духу.

Ну а как же деление истории музыки на «до и после Баха»? Разве не он заложил почти все основы академического музицирования? Разве не из-за них случился отход от «истины» средневековой сакральной музыки?

В этом есть доля правды и величайший исторический парадокс. Бомбу под старинную церковную музыку подложил глубоко верующий человек. Получается: не ведал, что творил? Как же Бог допустил такое?

Но сказано в Священном Писании: ничто не происходит «без воли Отца вашего». Если Всевышний, даруя своим творениям свободу выбора, позволяет им отойти от Него, почему бы Ему не создать Баха, через которого можно будет вести диалог и с заблудшими овцами, и с теми, кто вовсе не знает Бога?

Ведь Бах вовсе не воспринимается большинством людей как христианский композитор. Он — привычная часть мировой культуры, хорошее средство избавиться на время от будничной суеты и заняться личностным ростом. Его слушают молодые и старики; академические музыканты и мрачные «готы»;

профессора и совсем мало образованные люди.

Загадку посмертного успеха и мистического воздействия пытаются разгадывать до сих пор. Почему именно он? Не безумный гений, с горящими глазами и бешеной харизмой, а скучный бюргер, чуть ли не бухгалтер от музыки, умеющий работать на заказ и считать деньги? Многодетный папаша, полноватый и обыденный, полностью лишенный «нездешности»? И в музыке Бах больше компилировал, чем генерировал собственные идеи. Его вдохновение сильно зависело от чужих сочинений. Не поиграв сочинений коллеги, он не мог сочинить своего. Только почему-то баховские компиляции и «перелицовки» живут до сих пор, в отличие от более оригинальных первоисточников.

Незаметно, но твердо Бах защищает свой феномен от постижения. И тут снова вспоминается Солярис, но уже не в связи с музыкой. Образ гигантского мыслящего океана, структурирующего мир вокруг себя. Не такова ли баховская гениальность? Не является ли он сам осколком неземного разума, замаскировавшегося под рядового обитателя планеты и ищущего контакта с землянами? Можно ведь додуматься и до такого. В эту версию очень хорошо впишется «нечеловеческая» сверхаудиальность композитора, о которой уже много говорилось на этих страницах. И шедевры, нравящиеся таким разным людям… Не фантомы ли это, смоделированные из человеческих грез, вроде тех, что приходили к Крису Кельвину?

Мыслящий океан, позволяя изучать себя, изучает нас. И он чувствует наши настоящие потребности, незаметные нам самим, но необходимые для выживания, особенно сейчас. Наука достигла небывалых высот, но вместо торжества и позитива в обществе царят апокалиптические настроения. Экологические катастрофы, мировые войны, новые заболевания… Что же удержит нас на краю этой пропасти?

«Проникновение в сокровенные тайны природы должно находиться в неразрывной связи с прогрессом нравственным, — говорил Андрей Тарковский о своем фильме «Солярис». — Сделав шаг на новую ступень познания, необходимо другую ногу поставить на новую нравственную ступень. Я хотел доказать своей картиной, что проблема нравственной стойкости, нравственной чистоты пронизывает все наше существование, проявляясь даже в таких областях, которые на первый взгляд не связаны с моралью, например, таких как проникновение в космос, изучение объективного мира и так далее».

Может быть, Бах дан людям для решения этой насущной проблемы? Вдруг он вовсе не певец далекого и величественного

космоса, а своеобразный нравственный камертон человечества?

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

Документы жизни и деятельности Баха

Philipp Johann Sebastian Bach. His work and influence on the music of Germany.

Форкель И.Н. О жизни, искусстве и произведениях И.С. Баха.

Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах.

Копчевский Н. О Форкеле, его книге и о ранних публикациях сочинений Баха.

Базунов С.Ф. Себастьян Бах. Его жизнь и музыкальная деятельность.

Морозов С.А. Бах. (Биография И.С. Баха в серии «ЖЗЛ»).

Хаммершлаг Я. Если бы Бах вел дневник…

Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах.

Друскин М.С. Пассионы и мессы Баха.

Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха.

Майстер Х. Ключ к интерпретации произведений И.С. Баха.

Интерпретация клавирных сочинений И. С.Баха. Сборник трудов. Выпуск 109. М.: ГМПИ им. Гнесиных.

Носик Б.М. Альберт Швейцер.

Роллан Р. Автобиография одной забытой знаменитости.

Мартынов В. Конец времени композиторов.

Берненко Р.Э. В поисках утраченного смысла (Яворский о ХТК).

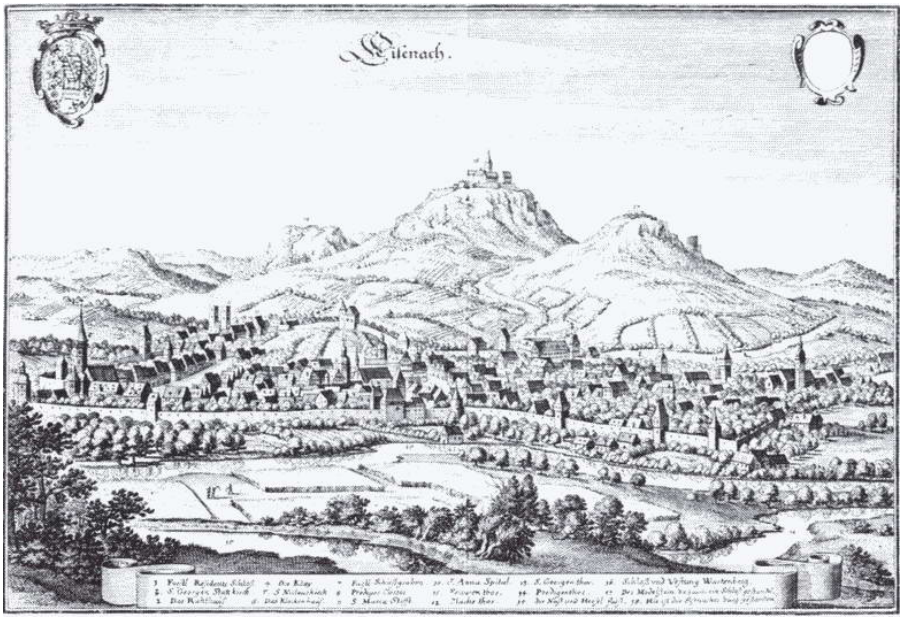
Юдина М. Воспоминания о Болеславе Леопольдовиче Яворском.

Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке.

Вельфле М.А. Джаз и Бах — Дюк Иоганн? Каунт Себастьян? (статья).

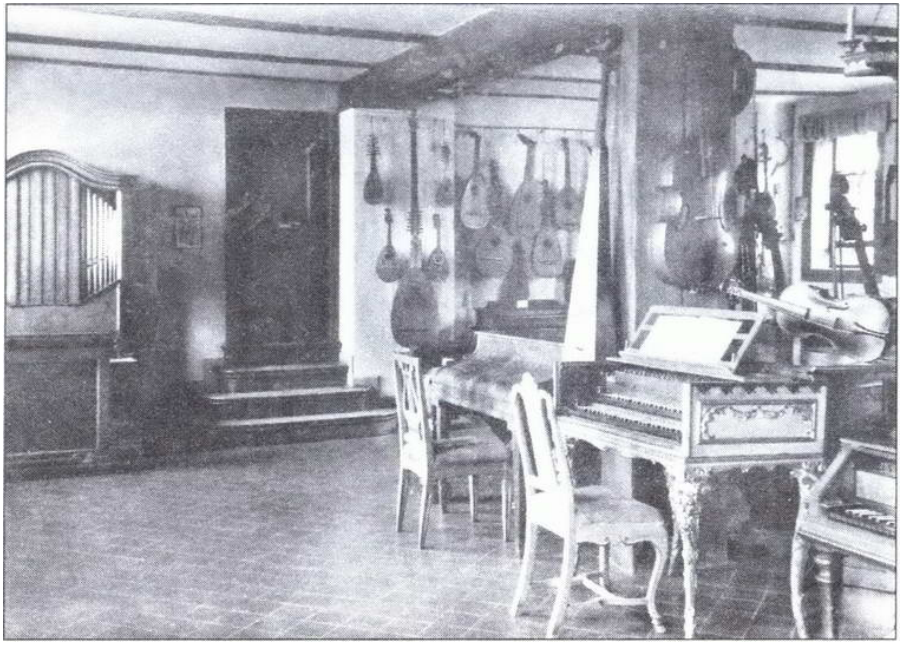
Цагер Д. Лютер и Бах: теологи слова и музыки (статья).

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Айзенах в 1647 г. Старинная гравюра

Дом Баха в Айзенахе



Музыкальные инструменты в доме Баха в Айзенахе

Памятник Баху в Айзенахе

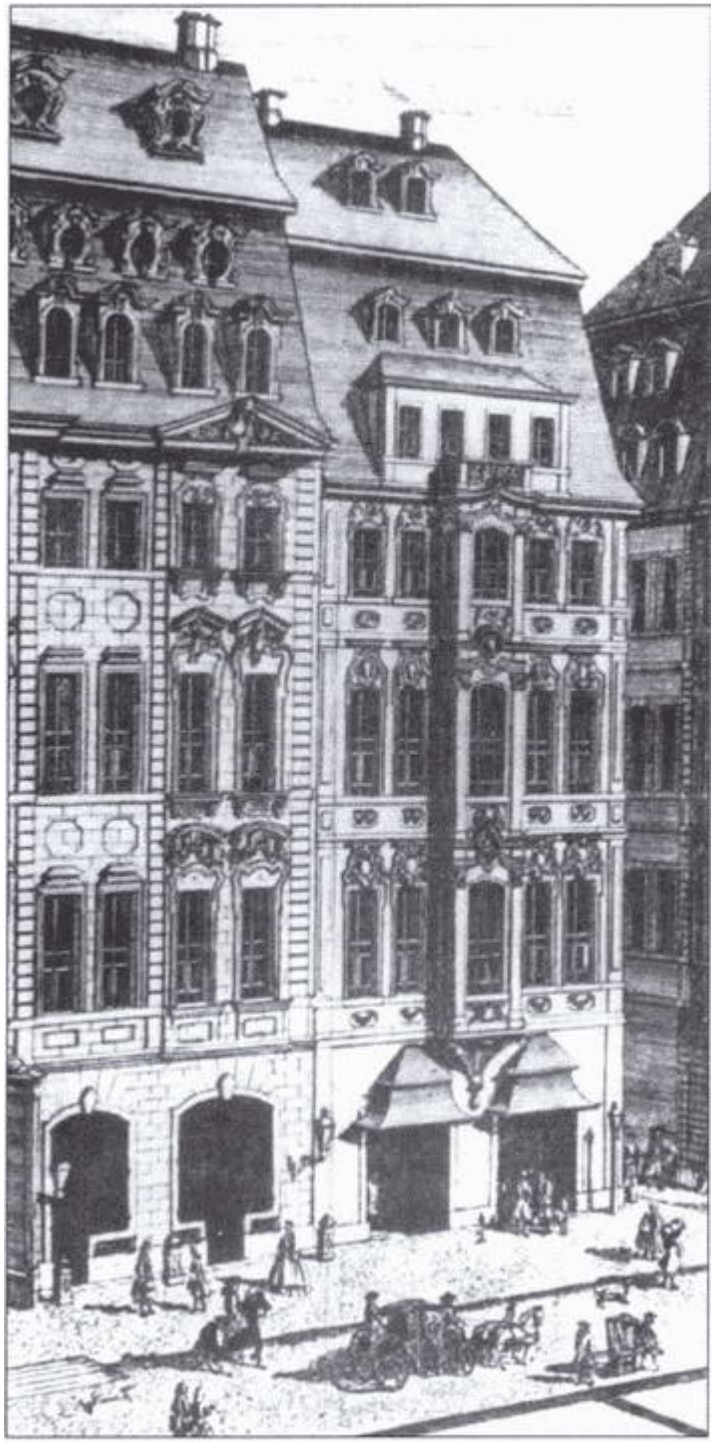
Иоганн Себастьян Бах с сыновьями. Художник Б. Деннер

Вензель И.-С. Баха

Церковь Святого Фомы в Лейпциге

Интерьер церкви Святого Фомы в Лейпциге

И.-С. Бах. Неизвестный художник



Кофейня Циммермана, где Бах часто давал концерты

И.-С. Бах. Старинная гравюра

И.-С. Бах. Художник Э.-Г. Хаусман

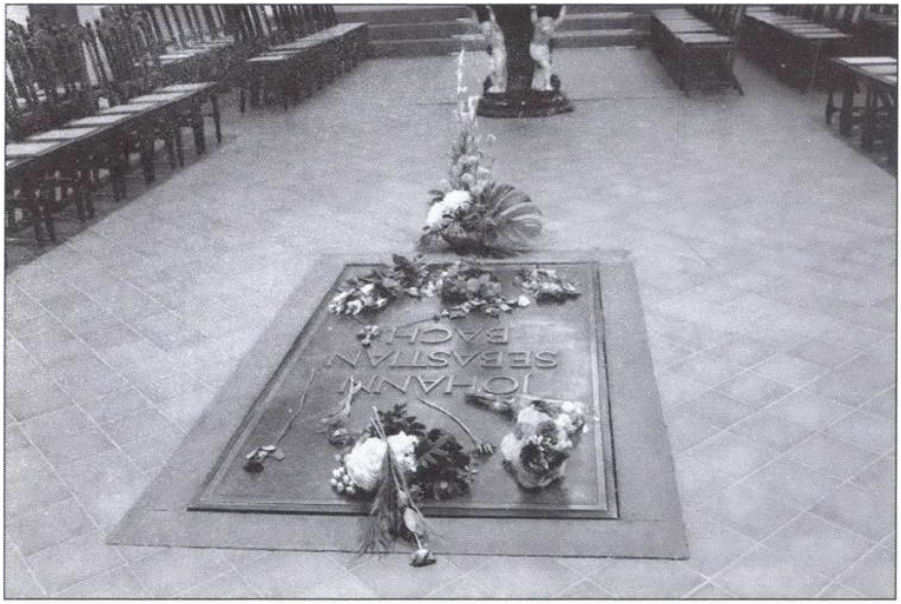
И.-К. Бах. Художник Т. Гейнсборо

Флейтовый концерт в Сан-Суси. (Карл Филипп Эмануэль Бах аккомпанирует Фридриху Великому). Художник А. фон Менцель

Памятник И.-С. Баху в Лейпциге

Бюст И.-С. Баха в Веймаре

Старый памятник Баху в Лейпциге



Могила И.-С. Баха в Лейпциге

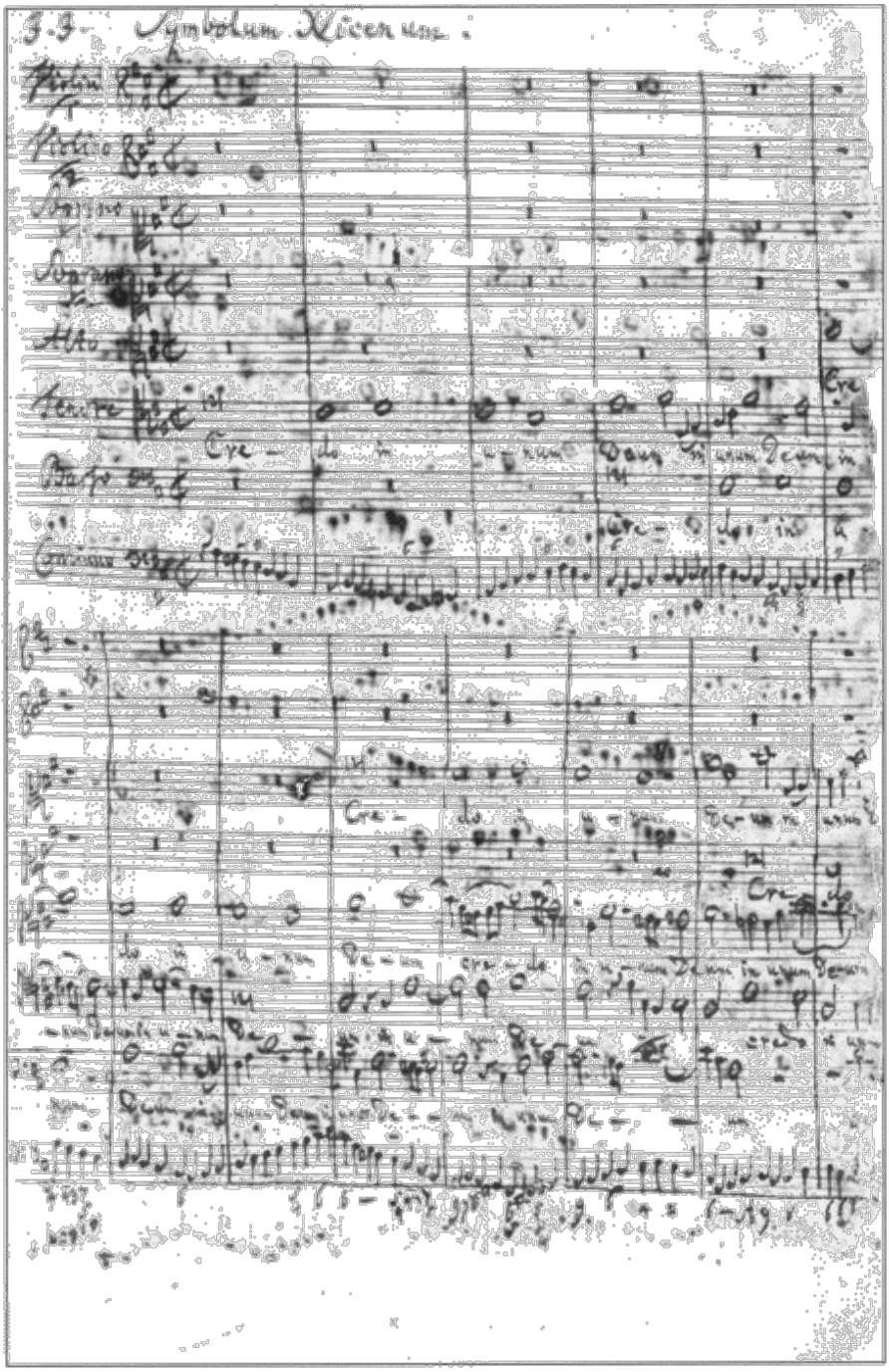
Скрипичная соната № 1 g-moll. Автограф И.-С. Баха

Начало шестиголосной фуги из «Музыкального приношения». Автограф И.-С. Баха

Кантата Herr, gehe nicht ins Gericht. Автограф И.-С. Баха

Автограф первой страницы Adagio из скрипичной сонаты Баха. Автограф И.-С. Баха

Соната для скрипки g-moll. Автограф И.-С. Баха



Автограф первого листа «Credo». Автограф И.-С. Баха

Бах

Жизнь великого композитора, называемого еще в XVIII веке святым от музыки, небогата событиями. Вопреки этому, Баху удавалось неоднократно ставить в тупик своих биографов. Некоторые его поступки кажутся удивительно нелогичными. И сам он — такой простой и обыденный, аккуратно ведущий домашнюю бухгалтерию и воспитывающий многочисленных детей — будто ускользает от понимания. Почему именно ему открылись недосягаемые высоты и глубины? Что служило Мастеру камертоном, по которому он выстраивал свои шедевры?

Эта книга написана не для профессиональных музыкантов и уж точно не для баховедов. Наука, изучающая творчество величайшего из композиторов, насчитывает не одну сотню томов. Лучшие из них — на немецком языке. Глупо было бы пытаться соперничать с европейскими исследователями по части эксклюзивности материалов. Такая задача здесь и не ставится. Автору хотелось бы рассказать не только о великом человеке, но и о среде, его взрастившей. О городах, в которых он жил, о людях, оказавших на него влияние, и об интересных особенностях его профессии. Рассказать не абстрактным людям, а своим соотечественникам — любителям музыки, зачастую весьма далеким от контекста западноевропейских духовных традиций.

ВЕЛИКИЕ
ИСТОРИЧЕСКИЕ
ПЕРСОНЫ

ISBN 978-5-4444-0709-7

Вече

notes

Примечания

1

Подданные, не желавшие менять конфессию, имели специально предусмотренное право — ius emigrandi — на эмиграцию на территорию, на которой исповедуется их конфессия.

2

Автограф этого документа, к сожалению, не сохранился. Авторство Баха предположительно, но не доказано.

3

Поводом для начала Реформации стала продажа индульгенций. В католических странах вошло в обычай одновременно с покаянием и отпущением грехов жертвовать деньги на богоугодные дела. Кое-где пожертвования начали становиться обязательными, и постепенно отпущение грехов все больше походило на платную услугу. До крайности довел эту идею папа Лев X (мирское имя Джованни де Медичи). До избрания на Святейший престол он не имел священнического сана, являясь кардиналом-мирянином. Его избрали единогласно, надеясь на его дипломатический талант и могущество дома Медичи. Действительно, он смог заключить выгодный для папства союз с королем Франции и предпринял ряд других полезных шагов. Но по духу оставался глубоко светским человеком. Страстно увлекаясь охотой и пышными театрализованными празднествами, он тратил вдвое больше, чем мог позволить, имея папские имения и рудники. Растратив все деньги, он поручил архиепископу Майнскому ввести открытую продажу индульгенций в Германии. Исполнителем этой идеи стал монах-доминиканец Тецель, также не склонный к аскетизму. Он сделал из индульгенций настоящий «бизнес». Запасшись большим количеством папских грамот, а также изготовив всевозможные ярлыки на настоящие, прошлые и будущие грехи, он пустился в путь, прихватив с собой изрядный ящик для денег. И тот стал быстро наполняться. Суеверные поселяне бросались к красноречивому монаху и отдавали последние гроши в надежде на избавление от адских мук. Сохранился исторический анекдот, претендующий на подлинность. Один рыцарь купил у Тецеля индульгенцию на будущий грех, после чего спокойно ограбил продавца. Ситуация с индульгенциями, возмущавшая все слои общества, подвигла Мартина Лютера опубликовать свои знаменитые 95 тезисов против папства.

4

Поначалу Stadtpfeifer (городской трубач) играл только на трубе. Постепенно доходы трубачей падали, и они вынуждены были становиться мультиинструменталистами. Во времена Баха Stadtpfeifer уже называли всех городских музыкантов, кроме органистов.

5

Ф.В. Марпург. «Легенды о святых от музыки». Бреслау, 1786.

6

Признавая, что ничто подобное никогда не возникнет и не возникало.

Авлос — инструмент типа волынки.

8

Жюстокор — длинный мужской кафтан, сшитый по фигуре, без воротника, с короткими рукавами, с карманами.

9

Некоторые исследователи конца XX века обнаружили в Токкате и фуге элементы стиля, не характерного для Баха. Этой проблематике посвящена статья Питера Уильямса и целая книга Рольфа-Дитриха Клауса. В частности, ученые обращают внимание на удвоения нот, более нигде у Баха не встречающиеся. Эту точку зрения оспаривает авторитетнейший баховед Кристоф Вольф, объясняя удвоения стремлением Баха компенсировать арнштадтский орган, не имеющий 16-футового регистра. Во все официальные собрания сочинений Баха Токката и фуга ре-минор включена.

10

Доподлинно неизвестно, являлся ли Иоганн Себастьян автором текста. Можно предположить, что кводлибеты, будучи массовым семейным развлечением, сочинялись также сообща.

11

Имеется в виду Иоганн Кристиан, так называемый «лондонский» Бах (1735–1782). До переезда в Англию он долго жил в Италии, обучаясь у тамошних мастеров. В 1760 году стал органистом одного из миланских соборов, одновременно с этим перейдя в католичество. Позднее, уже в Англии, он состоял в масонской ложе.

12

Однажды князь Эстерхази, у которого служил Гайдн, долго не давал отпуска оркестрантам и не платил денег. Композитор вел переговоры с князем, буквально умоляя, но ничего не помогало. Обиженные музыканты не хотели работать. И тогда Гайдн придумал музыку с сюрпризом, прослышав о котором князь ждал концерта с нетерпением. И вот в финале симфонии, нетрадиционно печальном, музыканты один за другим начали покидать свои места. В то время дирижер стоял лицом к публике, спиной к оркестру, так, что Гайдн как бы «ничего не видел». Остались две скрипки, но потом ушли и они, погасив свои свечи. Этот красноречивый намек был столь красив, что князь оценил его, немедленно дав музыкантам и отпуск, и вознаграждение.

13

К. Шмидт (1888–1985) — философ, известный как теоретик государства и сторонник авторитарных методов в государственной политике.

14

Некоторые источники относят исполнение «Охотничьей» кантаты к 1716 году. Тогда получается, что Вильгельм Эрнст Веймарский нарушил траур по своему племяннику, приняв приглашение на юбилей соседа. Учитывая довольно непростые отношения герцога со своими родственниками, могло быть и так.

15

Название «Бранденбургские концерты» принадлежит не автору, а его биографу — Филиппу Шпитте.

16

Цитируется по книге Я. Хаммершлага «Если бы Бах вел дневник». Перевод Ксении Стебневой.

Например, известнейшее лейпцигское нотное издательство «Брейткопф», основанное 1719 году.

18

Мощи святого апостола Фомы находятся в кафедральном соборе города Ортона, в провинции Кьети, в регионе Абруццо, в Италии. Святой апостол является небесным покровителем этого города.

19

Словом «гульден» (нем. Gulden, от golden — золотой) обозначали немецкую золотую монету, чеканившуюся в подражание флорентийскому флорину. Термины «гульден» и «флорин» были синонимами, в документах гульден даже обозначали сокращенно fl. В 1486 году эрцгерцог Сигизмунд Тирольский начал выпускать серебряные монеты под названием гульдинер, или гульденгрошен. Аугсбургский монетный устав 1559 года, установивший для гульдинера паритет в 60 крейцеров. Отныне гульденом стали называться эти серебряные монеты, а золотые — гольдгульденом. Когда началась чеканка имперского талера, гульдены продолжали иметь хождение. После долгого экономического кризиса установилось следующее соотношение между «параллельными» валютами: талер = 90 крейцеров, гульден = $^2/_3$ талера, или 60 крейцеров.

20

А. Швейцер предполагал, что «Страсти по Иоанну» Бах написал еще в Кетене и исполнил в Лейпциге весной 1723 года. Однако сохранившиеся источники не подтверждают этого предположения.

21

Цитируется по книге Я. Хаммершлага «Если бы Бах вел дневник».

22

Генерал-бас, буквально общий бас, по-итальянски эта музыкальная функция именуется basso continuo, что значит: непрерывный бас. Также его называли basso numerato, то есть цифрованный бас. Имеется в виду аккомпанемент, импровизируемый по аккордам, наподобие партии гитары в современной поп- и рок-музыке. Был очень распространен в эпоху барокко. Начиная с венских классиков — Гайдна и Моцарта — генерал-бас полностью вышел из употребления. Все партии стали записываться нотами, импровизация в музыке стала недопустимой вплоть до XX века и появления джаза.

23

Цитируется по книге А. Швейцера «Бах».

24

Спустя четыреста лет перевод богослужения на национальные языки состоялся и в католической церкви. С 1962 по 1965 год проходил Второй Ватиканский собор, целью которого, по словам папы Иоанна XXIII, являлось «обновление Церкви и ее разумная реорганизация, чтобы Церковь могла продемонстрировать свое понимание развития мира и подключилась к этому процессу».

Кроме И.С. Баха к жанру «Страстей, обращались многие композиторы, в том числе и современные, например К. Пендерецкий, А. Пярт, С. Губайдуллина, Ф. Сикстен. «Страсти» давно стали музыкальным жанром. Но, несмотря на это, они также продолжают оставаться частью католического богослужения, происходящего в Страстную пятницу. В это время, согласно церковному канону, полностью замолкает орган, и повествование о Страстях Христовых исполняется так же, как и восемь веков назад, на одноголосную григорианскую мелодию, силами священников и прихожан.

26

По мнению Альберта Швейцера, это событие произошло в феврале.

27

Estomihi происходит от слов входного песнопения (Пс.30: 3) «Esto mihi in rupem praesidiiet in domum munitam, ut salvum me facias» («Будь мне каменною твердынею, домом прибежища, чтобы спасти меня»).

28

Эта история описана в книге Альберта Швейцера и связана с его датировкой событий биографии Баха. В настоящее время в нее внесены поправки.

29

Под пародией в музыковедении понимается точное цитирование чужого (реже собственного) фрагмента многоголосной музыки — как правило, вокальной, например чужой шансон (изредка с текстом обсценного содержания), чужого мотета, фрагмента чужой мессы. При обработке оригинальной цитаты композитор мог отключать отдельные голоса и/или приписать собственные новые.

30

Цитируется по книге Я. Хаммершлага «Если бы Бах вел дневник».

31

Цитируется по книге Я. Хаммершлага «Если бы Бах вел дневник».

32

Филипп Эммануэль смог преодолеть в себе эту обиду и после смерти отца взял к себе пятнадцатилетнего Иоганна Кристиана. Но Анне Магдалене не помог никто — не родные дети, ни пасынки.

33

Из письма С.В. Рахманинова Б.В. Асафьеву.

34

Цитируется по книге Я. Хаммершлага «Если бы Бах вел дневник».

35

Вначале считалось, что «Искусство фуги» написано в последние два года жизни композитора. Однако анализ бумаги привел исследователей к мысли о более раннем сроке начала работы — 1738–1740 годах. Но основная часть сочинения все же создана в конце 40-х.

36

Известный запрет на изображение людей и животных, существующий в мусульманской культуре, временами нарушался в персидской живописи XIII–XV веков, которая, в отличие от европейского искусства того же периода, носила более светский характер.

37

На протяжении своей жизни Бах трижды принимал участие в конструировании новых инструментов. Кроме лютневого клавесина, это — виола-помпоза. Инструмент, похожий на виолончель, но имеющий дополнительную высокую струну. Он закреплялся с помощью специальной ленты так, чтобы можно было держать его перед грудью и на руке. Также композитор помогал музыкальным мастерам в создании фортепиано.

В советском баховедении этот факт, по понятным причинам, либо замалчивался, либо и вовсе извращался, поскольку монархов принято было изображать тупыми угнетателями.

39

Лоренц Кристоф Мицлер (1711–1778) — немецкий и польский медик, издатель и музыковед.

40

Цитируется по книге Я. Хаммершлага «Если бы Бах вел дневник».

Главной причиной, конечно, можно предположить слабое здоровье. Но в конце 1730-х, в полемике в Шейбе, Бах также не решился выступить в печати лично.

42

Цитируется по книге Я. Хаммершлага «Если бы Бах вел дневник».

43

Некролог был заказан мицлеровским Обществом музыкальных наук для издания в одном из томов «Музыкальной библиотеки».

44

Из Jugenderinnerungen Therese Devrient.

К этой же концепции следует отнести высказывание Вагнера о Бахе: «Чтобы в одном возвышенном образе познать удивительное своеобразие, силу и значение немецкого духа, надо с глубоким вниманием рассмотреть почти необъяснимое, загадочное явление и музыкальное чудо — Себастьяна Баха».

46

Из автобиографии Швейцера, вышедшей в 1931 году.

47

В 1906 году была опубликована книга Швейцера «Немецкое и французское строительство органов и искусство игры на органе».

48

Н. Казинс — писатель, редактор журнала «Человек и медицина», ученый, специализирующийся на изучении биохимии эмоций, и общественный деятель, известный своей миротворческой деятельностью, а также успешным самоизлечением от тяжелой болезни с помощью собственной теории.

49

Русская книга о Бахе. Сборник статей советских авторов, посвященных художественному наследию композитора.

50

ОБЭРИУ (Объединение Реального Искусства) — группа писателей и деятелей культуры, существовавшая в 1927 — начале 1930-х годов в Ленинграде.

51

Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке.

52

Экуменизм (от греч. οικουμενη — букв, «весь населенный мир») — общее обозначение различных инициатив, целью которых является достижение видимого единства христиан.